د. غالي شكري

ثورة المعتزل

دراسة في أدب توفيق الحكيم

ثورة المعتزل

دراسة في أدب توفيق الحكيم

تصميم الغلاف :
نجدت قلعجي

د. غالي شكري

ثورة المعتزل

دراسة في أدب توفيق الحكيم

منشورات دار الآفاق الجديدة بيروت

الإهداء

إلى ذكرى أنور المعداوي

الطبعة الاولى ١٩٦٦
الطبعة الثانية ١٩٧٣
الطبعة الثالثة ١٩٨٢

مقدمة الطبعة الثالثة

بعد أن صدرت الطبعة الثانية من هذا الكتاب بقليل ، قامت الضجة الكبرى حول كتيب توفيق الحكيم « عودة الوعي » الذي صادر فيه على المرحلة الناصرية وقال أنه كان غائب الوعي طيلة عشرين عاما ، وانه يطالب بفتح ملف عبد الناصر ونظامه لأنه المسؤول عن كل ما حاق بمصر والعرب من هزائم .

كان ذلك عام ١٩٧٤

بعدها بثلاث سنوات قامت القيامة ، لأن السادات قام بزيارة القدس المحتلة ثم عقد اتفاقيات كامب ديفيـد ، واخيرا ابرم معاهدة الصلح المنفرد مع اسرائيل ... وفي هذه الخطوات كلها كان توفيق الحكيم رائد الكتاب المصريين الذين أيـدوا الرئيس وباركوا الصلح .

هنا ظهر موقفان حاسمان من توفيق الحكيم وفنه ، أولهما يقول بأن الحكيم لم يتغير قط ، هكذا كان قبل الثورة الناصرية ، وهكذا كان اثناءها ، وها هوذا الآن يفصح عما لم يكن يستطيع التعبير عنه في بعض الأوقات ... ولكن الرجل هو هو لم يتغير قط طيلة ستين عاما من الكتابة .

وللحق ، فقد عثر اصحاب هذا الموقف في ماضي الحكيم على ما يؤيد وجهة النظر هذه بكثير من الاستشهادات والمواقف .

وقال اصحاب الموقف الثاني · كـلا ، ليـس هذا صحيحا ، فقد وقف الرجل في الماضي ضد الفاشية وكان الالمان في العلمين بالقرب من الاسكندرية ، وانه استلهم التراث العربي الاسلامي في معظم ما كتب ولم يكتب حرفا بالعامية ايمانا منه بالفصحى الميسرة ، وانه قاوم الاجهزة وطغيانها في الزمن الناصري ووقف الى جانب الشباب في زمن السادات ... وبالتالي فما بدر منه عام ١٩٧٤ وبعدها وعام ١٩٧٧ وبعدها ليس اكثر من انقلاب شامل من جانب الرجل على نفسه وقد خان تراثه قبل ان يخون أمته .

أين كنت من هذين الموقفين ، وانا صاحب أول كتاب متكامل عن توفيق الحكيم صدر للمرة الأولى عام ١٩٦٦ ؟

في كتابي « من الارشيف السري للثقافة المصرية » (ط أولى ١٩٧٥) جواب على سؤال « عودة الوعي » . وفي كتابي « اعترافات الزمن الخائب » (ط اولى ١٩٧٩) جواب على سؤال « الصلح مع اسرائيل » .

واحب هنا ، لمن يقرأ كلا الكتابين ان اوجز الجواب على السؤالين هكذا :

● ليس صحيحا ان هناك « توفيق الحكيم » واحد ، لم يتغير طيلة اكثر من نصف قرن . وليس هناك كاتب غيره في اي ادب من اداب العالم لم يتغير . كل كاتب ، كانسان ، يتغير ، وكمثقف يتغير أيضا . مع ذلك يبقى صحيحا ان ثمة محاور رئيسية في حياة كل فنان او مفكر نادرا ما تتغير .

وعندما يكتب الحكيم « عودة الوعي » قائلا انه كان غائب الوعي عشرين عاما ، فانني والقراء معي لا نقيم لهذا الكلام وزنا ، لأن ما انتجه في العشرين عاما قد استقل بتأثيره الموضوعي عن « اراء » صاحبه التالية . ان العمل الفني والفكري لا يعود ملكا لصاحبه بعد صدوره ، وانما هو يؤدي دوره الفاعل في النفوس والعقول بغض النظر عن التطورات الشخصية لصاحبه .. خاصة وانه اذا كان قد غاب عن الوعي فعلا ، لكان عليه ان يكون شجاعا كما فعل بعض الكتاب في كل الأزمنة ، ويحرق كتبه في أوسع ميادين القاهرة ويحرم على الناشرين طبعها ويناشد القراء اتلافها اينما وجدت .

وهو الأمر الذي لم يحدث الى اليوم ، بل لا زال توفيق الحكيم يعيد طبع ما انتجه خلال العشرين عاما الناصرية ، ويسجل عناوينها في قائمة مؤلفاته المنشورة في صدر كل كتبه الجديدة . ومعنى ذلك ببساطة انه يعترف بها .

يعترف بـ « السلطان الحائر » و « الصفقة » و « الايدي الناعمة » و « ايزيس » و « يا طالع الشجرة » و « الورطة » و « بنك القلق » و « رحلة الغد » و « الصرصار ملكا » و « الطعام لكل فم » و « رحلة الربيع والخريف » وغيرها مما يشكل العصر الذهبي لانتاجه ... فلو ان المؤرخ حذف هذه الأعمال من عمر توفيق الحكيم الادبي والفني ، ماذا يتبقى له مما كتبه ايام الملك فاروق أو ايام الرئيس السادات ؟ لا شيء ، سوى ما يحمل قيمة تاريخية في الماضي ، أو ما يحمل موقفا سياسيا في الحاضر .

والاعمال الاولى التي تحمل قيمة تاريخية ، هي اعمال وطنية تعادي الاستعمار ولاعلاقة لها باسرائيل التي لم تكن قد وجدت . والاعمال الجديدة — أين هي ؟ التي تحمل موقفا سياسيا ، كعودة الوعي ، لن يبقى منها شيء ، لأن الحكيم في اي وقت لم يكن رجلا سياسيا . اما بعض الاعمال التي قد تتحدى الزمن لبعض الوقت ، فهي التي انتجها حين كان « غائب الوعي » كما يصف نفسه . واذا كانت غيبة الوعي تدفعه لكتابة مثل هذه الاعمال ، فليت وعيه يستمر غائبا

ان « عودة الوعي » ليست اكثر من منشور سياسي مبتذل سوف ينساه عن ظهر قلب ، اما الأعمال التي نادت بالعدل الاجتماعي والحرية فسوف تبقى شاهدا ضد « الوعي العائد » للحكيم .

ولعلي لم أعرف كاتبا ظلم نفسه كتوفيق الحكيم ، فهذا الرجل الذي يدعي انه كان غائب الوعي هو الذي كتب « السلطان الحائر » عام ١٩٥٩ (وهو تاريخ ذو مغزى في الرحلة الناصرية) يندد بالسيف وينتصر للقانون ، في وقت صعب تناقضت فيه الثورة مع اكثر من فريق سياسي ، وكانت تلجأ في حل التناقض الى ايسر الحلول وهو السجن والمعتقل . كان كاتبا شجاعا كامل الوعي حين اعلن بأعلى صوت ان حيرة السلطان يجب ان تتوقف باتخاذ جانب القانون ونبذ منطق السيف .

وكانت الدولة الناصرية ايضا من الشجاعة بحيث وافقت الرقابة على نشر المسرحية ووافق المسرح على عرضها .

وفي عام ١٩٦٦ قبيل الهزيمة بعام واحد نشر الحكيم في اوسع الصحف المصرية انتشارا — الاهرام — مسروايته «بنك القلق» التي نقد فيها اجهزة الأمن نقدا مباشراً وحذر القيادة السياسية من ان غياب حرية المواطن يقود حتما الى فقدان حرية الوطن .

وللمرة الثانية ، كان رجلا شجاعا . وكانت الدولة الناصرية في مستوى المسؤولية الأدبية ، فوافقت على نشر «المسرواية» في الصحيفة والكتاب .

لم يفقد الرجل وعيه كما يظن ، أو كما يريد للبعض ان يظن .

ولست أريد ان اذكر « المآثر » الناصرية على توفيق الحكيم حتى انه

اصبح في ذلك الوقت « مؤسسة مستقلة » نقدها من المحرمات . في عام ١٩٥٧ كان المرحوم رشدي صالح قد بدأ ينشر عدة مقالات في نقد الحكيم ، فما كان من عبد الناصر الا ان صرح « لقد تأثرت برواية عودة الروح » ومنحه ارفع وسام في الدولة ، واصدر الاوامر بوقف الحملة النقدية في جريدة الجمهورية » .

وفي العهد الناصري ايضا تحولت اعماله الى مسلسلات اذاعية وتلفزيونية وافلام سينمائية وعروض مسرحية ، وتقررت كتبه بمئات الالوف من النسخ على برامج التعليم ، مما جعله يصبح خلال تلك الفترة من اصحاب الملايين ، الأمر الذي لم يحظ به اي كاتب في مصر كالعقاد او طه حسين .

وليس هذا عيبا ، واي اديب يستحق اكثر من ذلك .

وهو ليس مطالبا برد الجميل ، ولا أي اديب اخر ، لأنه حق وليس منحة .

واكثر من ذلك ، انه كان مصيبا في نقد اجهزة الدولة عام ١٩٥٩ وعام ١٩٦٦ كما كان مصيبا في دعم الاتجاه نحو الاشتراكية حين كتب « الطعام لكل فم » .

ولكنه بالقطع ، لم يكن غائب الوعي حين كان ينقد او حين كان يؤيد او حين كان يغتني بمكافات النقد والتأييد .

لذلك ، لست اجد نفسي مع الذين « اكتشفوا » جذور الموقف الراهن للحكيم في « كل » اعماله ومراحله منذ بدأ يكتب .

ولكني ايضا ، لست مع القائلين بانه كان الخير المطلق في الماضي ، وقد انقلب راسا على عقب .

● توفيق الحكيم جزء من ظاهرة اشمل ، فالى جانبه يقف نجيب محفوظ وحسين فوزي على سبيل المثال لا الحصر ، ولا يمكن اتهام هؤلاء الناس بأنهم « غيروا مواقفهم فجأة مقابل المال او الأمن » فليس من بينهم فقير او يمكن الاعتداء عليه .

إنهـــم ابناء جيل شارك بفكره وفنه في التمهيد للثورة . ولكن التكوين الروحي لهذا الجيل كان قد تم انجازه في رحاب ثورة سابقة ، حتى ثورة ١٩١٩ بقيادة سعد زغلول . حينذاك كان « الجلاء والدستور » هما محور العمل

الوطني المصري. وكانت الوطنية المصرية هي العصب المركز الحساس في العقل والوجدان . لذلك كان التراث الفرعوني في الآداب والفنون المصرية حينذاك دائرة رومانسية تحتمي بالمجد الغابر في مواجهة الحضارة القاهرة . وكان الفكر الغربي هو الوجه الآخر للعملة ، أي محاربة الغزاة بأسلحتهم ، فكما أنهم تقدموا لدرجة الغزو ، بالفكر والتكنولوجيا ، علينا ان نتعلم منهم لنطردهم ونصبح مثلهم .

هكذا كان تفكير الأعيان والتجار والموظفين وأصحاب الشركات من محمد علي الى ثورة ١٩٥٢ . وهو الفكر الذي تبدى في معادلة التوفيق بين التراث والعصر . وكانت الطبقة الوسطى التي نشأت أصلا في حضن الاستعمار ومن رحم الاقطاع ، هي اكثر الشرائح الاجتماعية المصرية احتفالا بهذه المعادلة . غير ان التراث الذي بدا لجزء منها هو الاسلام ، نبذته المصالح المضادة لتركيا و « جامعتها الاسلامية » وازدهرت التيارات الاخرى التي تزاوج بين التراث الفرعوني والغرب في وقت واحد . لأن التيار القومي العربي كان بالغ الضعف بسبب النشأة الانفصالية للبرجوازيات العربية .

كان هذا التيار في النقد والثقافة والسياسة المصرية من ابرز التيارات الوطنية ، لأنه كان الأكثر تعبيرا ــ في الآداب والفنون ــ عن معنى « النهضة » و « التقدم » و « الحضارة » لدى الطبقة الوسطى الصاعدة .

وفي هذا السياق كان توفيق الحكيم من رواد هذه « النهضة » بعد ثورة ١٩١٩ فقد كتب « عودة الروح » و « اهل الكهف » و « يوميات نائب في الارياف » و « الرباط المقدس » في الثلاثينات والاربعينات من هذا القرن ، ليؤكد على هذا المعنى للنهضة والتقدم والحضارة : نهضة مصر ذات التاريخ الفرعوني (عودة الروح) وعودة القديم الحتمية إلى الاكفان لأن الجديد قد ولد (اهل الكهف) وضرورة الالتفات الى الفلاح ــ الثروة المدفونة في الريف الاقطاعي (يوميات نائب) وقضية الجنس في « الرباط المقدس » .

في الثورة الناصرية تحقق الحلم ، ولكن على نحو مغاير : الاصلاح الزراعي والتصنيع والجلاء والتنمية الاقتصادية ، كلها احلام الطبقة الوسطى منذ ثورة ١٩١٩ وقد اخذت طريقها التدريجي الى التحقق .

ولكن هناك أمرين : أولهما لم يتحقق ، والثاني جديد ولم يكن حلما في خيال الطبقة الوسطى او ضميرها. اما الأول الذي لم يتحقق فهو الليبرالية البرجوازية . اما الذي تحقق ولم يكن واردا في جدول اعمال البرجوازية فهو اتساع الدعوة القومية العربية وتجسدها حينا من الزمن في دولة الوحدة .

ومن المفيد التذكير هنا ، بأن توفيق الحكيم بالذات ـ وانصافا للتاريخ ـ لم يكن قط من انصار الليبرالية الوفدية أيام الملك ، بل هو صريح فكرا وفنا في معاداة التجربة الديموقراطية القصيرة في ذلك الزمن . وهو صاحب فكرة « الكل في واحد » التي جاءت في رواية « عودة الروح » والتي اعلن الرئيس عبد الناصر تأثره بها . لذلك اجدني اتحفظ كثيرا اذا قلت ان الحكيم احد الرجال الذين « فجعوا » في حلم الديموقراطية الذي لم يتحقق مع الثورة . غير انه طالما كتب « السلطان الحائر » و « بنك القلق » نستطيع الايحاء بحذر انه كان بهذا القدر او ذاك احد أبناء الجيل الذي فقد احد احلامه الرئيسية في مسيرة الثورة المعقدة .

غير ان الفاجعة الحقيقية كانت في « الحلم » الذي لم يحلمه ذلك الجيل ، وهو القومية العربية .

كانت الوطنية المصرية بالثورة قد استنفدت اغراضها واشكالها وافاقها القديمة . كان المشهد الاجتماعي في الاربعينات قد تغير ، ولم تعد الطبقة الوسطى وحدها سيدة المسرح . وفي غمرة تراكم الاحداث بين معاهدة ١٩٣٦ وحريق القاهرة في يناير ١٩٥٢ تبين الارتباط الجنيني بين وجهي قضية الثورة : الوجه الوطني بالجلاء والوجه الاجتماعي بتغيير السلطة . واقبل عام ١٩٤٨ ليؤكد وجها ثالثا كان خافيا هو الوجه القومي العربي .

لم يكن جيل ثورة ١٩١٩ أو جيل ما بين الحربين الذي ينتمي اليه توفيق الحكيم ونجيب محفوظ وحسين فوزي قد تكون في ضوء هذه المتغيرات المتلاحقة لمفهوم الوطنية المصرية ورؤيا الاستقلال . كانت « اسرائيل » قد ولدت ، ولكنها بقيت في مخيلة ذلك الجيل وكأنها حدث خارج السياق . حتى حين ضربت غزة في فبراير ١٩٥٢ بدا الأمر غريبا او عدوانيا على اكثر تقدير ، وحين شاركت في عدوان السويس بدت اسرائيل كشريك استعماري للغرب في حملة تأديبية لمصر التي جرؤت على تأميم القناة . وحين وجهت ضربتها الاستراتيجية عام ١٩٦٧

بدت اخطاء النظام والعروبة هما السبب الأول ، وتأتي اسرائيل باحتلالها « لسيناء » في المقام الثاني .

لم يكن الجيل قادرا على تجاوز نفسه او التاريخ ، فقد ولد وعاش وناضل وتكون في ظل رؤيا محددة هي الوطنية المصرية ذات التاريخ الرأسي المتجه غربا . واقبلت الرؤيا الجديدة لتضيف التاريخ الأفقي المتجه شرقا ، فوقع التناقض الحتمي ، ولكنه التناقض السلمي . لم يكن الحكيم او محفوظ أو فوزي او من شابههم ، من الشيوعيين أو الاخوان المسلمين او الوفديين ، فلم يصب احدهم مكروه في الرزق أو الأمن ، خاصة وانهم لا يشتغلون اصلا بالسياسة العملية او الحزبية . لذلك كان هناك اتفاق جنتلمان غير مكتوب ، وهو نسيان الحلم الذي لم يتحقق (الليبرالية البرجوازية) والحلم الذي لم يكن واردا (القومية العربية) .

وظل الاتفاق ساري المفعول دون حوار ، أو أنه كان الحوار المستحيل . بقيت اسرائيل في مخيلة الجيل «معتدية على الحدود المصرية » لا عدوا قوميا ، وأصبح الدعم لثورة الجزائر أو اليمن أو الوحدة مع سوريا سعيا امبراطوريا للهيمنة على الجيران ، لا عملا قوميا .

وساعدت الثغرات الفادحة الثمن في البناء الاجتماعي الداخلي على الغزو الصهيوني فكانت الهزيمة عام ١٩٦٧ نهاية مرحلة وبداية اخرى ... لم تسجل رسميا الا في مايو ــ ايار ١٩٧١ حين انفرد السادات بالسلطة ، وبدأ الانقلاب التدريجي على المرحلة الناصرية . حينئذ وجد توفيق الحكيم وابناء جيله انفسهم في بيئتهم الطبيعية ، وخاصة بعد حرب ١٩٧٣ فقد انزاح الحلم الذي لم يرد على مخيلتهم (العروبة) وعادت الوطنية المصرية الى المفهوم الرأسي المتجه غربا ، تحقق الحلم الذي لم تحققه الناصرية (الليبرالية كما يتوهمون في عصر السادات) . بل تحقق هذا الحلم ــ بتعدد الاحزاب ــ دون ان يجيء بالملكية او الاحتلال البريطاني ، وقد تحقق السلام مع اسرائيل التي ستنسحب من سيناء .

هكذا يجود التاريخ ، بشكل استثنائي ، بأن يعيد نفسه ، ولو في صورة هزلية لا يهم . فالأهم ان السادات قد استطاع في وهم جيل رائد من مفكري

وادباء مصر ، ان يلغي عشرين عاما من التاريخ ، وان يصل بين العصر السابق للثورة والعصر الجديد وكأنهما عصر واحد من مرحلتين : مرحلة الحلم ومرحلة التحقق . وما بينهما ليس اكثر من كابوس وقد رحل . فلا المشهد الاجتماعي لمصر ذاتها قد تغير ، واسرائيل ليست اكثر من جارة متحضرة ، والفلسطينيون يستحقون العطف ، والعرب بدو او برابرة لا يستحقون الحرب من اجلهم . أما مصر ذات التاريخ الفرعوني العريق فلها اكثر من لقاء مع التاريخ اليهودي العريق ، واكثر اكثر من لقاء مع الغرب الذي لم يعد حضارة قاهرة ولم نعد نحاربه باسلحته ، بل أمسينا جزءا منه ، فنحن « قطعة من اوروبا » كما تمنى الخديوي اسماعيل منذ اكثر من مائة عام .

انه رؤيا الطبقة الوسطى ومفهومها للوطنية المصرية قبل ثورة ١٩٥٢ وعلى مدى قرن ونصف الى ايام سعيد باشا . وما يعرفه السادات ولا يدركه توفيق الحكيم ان هذه الرؤيا وذلك المفهوم قد انتهيا من الوجود الواقعي لشعب مصر العربي ، وان الطبقة التي يتوهم ذلك الجيل انه يعبر عنها قد تغيرت تماما ، ولم يعد متعلقا بذلك المفهوم الرومانتيكي للوطنية المصرية الا وكلاء الاستيراد والتصدير .. وهؤلاء لا يشكلون طبقة في الارض المصرية ، في الانتاج الوطني المصري . إنهم « حالة » عابرة لا تكنس التاريخ بل التاريخ هو الذي سيكنسها و « كابوسها » معها .

ماذا كتب توفيق الحكيم خلال السنوات الثماني الماضية ؟ لا شيء يستحق الذكر ، فقد توقف فنيا عن الابداع ، لأن رؤياه الفكرية — مع جيله — توقفت عن العطاء .

وليس « عودة الوعي » أو تأييد كامب ديفيد ، الا مواقف سياسية ، تنسجم تماما مع الرؤيا الميتة التي كانت وطنية يوما طويلا ضد الاحتلال ، وانتهت موضوعيا مع الثورة ، ولم تبعث قط الا مع الثورة المضادة . هكذا يرتبط المصيران .

باستثناء « المواقف السياسية » ليس هناك عمل فني جديد على صعيد الفكر والجمال عند توفيق الحكيم ، ومع هذا لم يسأل نفسه هذا السؤال . لماذا انتجت حين كنت غائب الوعي ، ولماذا توقفت حين عاد ؟

نحن نعرف الجواب . لقد كان الحكيم رائدا في تاريخ الادب المصري الحديث ، حين كان مفهومه للوطنية المصرية رومانتيكيا ثوريا ، وقد كف الحكيم

عن العطاء حين عاكس الزمن ووقف ضد التاريخ ، أو حين تجاوزه الزمن وداعبته سخريات التاريخ .

وهذا الكتاب يحتفل بالجزء الرائد من ادب توفيق الحكيم ، وهو الجزء الاكبر من حياته وفنه وفكره ، اما الجزء الآخر والأقل ، والذي كف فيه عن العطاء ، فانه ليس جديرا بالتوقف الا حين تكتب المأساة المصرية الكاملة في ظل الثورة المضادة .

د . غالي شكري
باريس ١٩٨١/٦/١

مقدمة الطبعة الثانية

لعله ليس جديدا القول بأن توفيق الحكيم ظاهرة فريدة في أدبنا الحديث . ذلك انه ربما كان الوحيد من بين ابناء جيله الذي استطاع مواصلة العطاء منذ بدأ يكتب حتى الآن ، اي بعد أن تجاوز السبعين ، على مدى نصف قرن أو يزيد . وربما كان الوحيد ايضا في ريادته للعديد من الأشكال الفنية التي استقرت في الوجدان العام والتراث الادبي معا ، ولم تعد تراثا فحسب ، بل أضحت سياقا متدفقا كل يوم . ولكن الجديد حقا هو أن توفيق الحكيم طيلة هذا العمر الأدبي والفني كان مجربا اولا وقبل كل شيء .. فحصاده اقرب لان يكون مجموعة تجارب لم يضع لها نقطة الخاتمة بعد . أما نقطة البداية فظلت دوما هي تجديد الحياة بتجديد عصارتها الفكرية والجمالية ، فالجمود عنده هو الموت . لهذا نراه في السبعينات يحاول الانصات بكل ما أوتي من قوى وامكانيات الى دبيب « الجديد » من حوله ، سواء كان هذا الجديد من أرض مجتمعه او مما تصطخب به الدنيا في العالم الخارجي . وقد تخفق محاولته أو تنجح ، ولكنه في جميع الأحوال لا ينعزل عن مجرى الحياة الدافق . وهو في جميع الأحوال كذلك ، لا يتخلى عن مجموعة من الضوابط التي جعل منها بوصلته الهادية بين تيارات البحر المتلاطمة الأمواج .

اول هذه الضوابط هو ايمانه العميق بمصر ، حضارتها وشعبها وتاريخها . ايمان الحكيم بمصر هو عصب الأدب والفن الذي يكتبه ، عصبه الرئيسي . انه يرى في مصر ، أرضا وناسا وتراثا ، قلبه النابض بالحياة ، أو هي المعنى الذي تنطوي عليه الحياة ، وبالتالي فهي تستحق أن يعيش من اجلها الانسان ، وان يضحي في سبيلها بكل ما يملك . مصر عند توفيق الحكيم ليست حدودا جغرافية فقط ، وانما هي وطن روحي في عمق الاعماق . وقد يكون هذا الايمان بمصر ، ايمانا ميتافيزيقيا ، أو رومانسيا ، سمه كما شئت . ولكنه ابدا لم يكن في

يوم من الأيام ايمانا عنصريا . وهنا يجيء الضابط الثاني بين الضوابط التي تحكم عقله ووجدانه ، وهو الايمـان العميـق بالحضارة الانسانيـة ، ايا كان المركز الذي اتخذته بالأمس أو اليوم أو غدا ، في مصر او اليونان أو أوروبا أو الشرق . انه يرى الحضارة الانسانيـة وحدة واحدة بناها الانسان ولا يـزال يبنيها في كل زمان ومكان . ولا فضل لانسان علـى آخر الا بمقـدار ما يقـدمـه لهذه الحضارة من جهد وابداع . والبشر جميعـا شركاء فـي الحضارة الانسانيـة المعاصرة ، مهمـا كان موقعها في الشرق أو الغرب في الشمـال او الجنوب . ذلك أن الحضارة الحديثة ليست حضارة أوروبية خالصـة ، ونسبتهـا الـى أوروبا أو الغرب عامة انما هو نتيجة ازدهارها الحالـي في هذا المكـان من العالم . ولكـن الحضارات السابقة بما فيها حضارتنـا نحـن المصريين قد أسهمت في تكويـن وتشكيل هذه المرحلـة الاوروبيـة . وبالتالـي فمـن حقنـا أن نأخذ عنها كما سبق وان اعطيناها، بل انـه ليـس حقا فحسب وانمـا هو ضرورة تاريخيـة لمن شاء التقـدم بـديلا للانقراض .

وثالث هذه الضوابط هو ايمان الحكيم العميـق بالديمقراطية ، بأوسع معانـي الديمقراطيـة ، فالحرية لديه لا تتجزأ والا كانت شكلا بلا مضمون ، والا كانت قنـاعا زاهيـا لوجه دميـم ، والا كانت لعبة سياسية للتخديـر الاجتمـاعـي . من هنـا فهـو يختلف مـع المضمـون البرجـوازي للديمقراطيـة حيث تصبح الليبراليـة لافتة براقة تخفـي جريمة النـهب الرأسمـالـي المنظم . انه ضد الفاشية الجديدة ايا كانـت الشعـارات الزائفـة التـي ترفعها . وهو أيضا وفي نفس الوقت ضد الدكتاتورية باسم العدل الاجتمـاعـي ، لانه يعلم مقدما أن للديمقراطية عيوبها التـي لا علاج لها الا بمزيد من الديمقراطية . وكذلك ، فان العدل الاجتمـاعـي في جوهره هو تجسيـد لأوسع معانـي الديمقراطية واعمقها واشملها : ديمقراطـية الجمـاهير الصانعة للحياة .. فماذا تناقض العدل مع الديمقراطية ، فالعيب ليس فيهمـا وانمـا في الفهم الناقص لمعنـى العدل ومعنى الديمقراطية . وليس البديل قطعا هو الدكتاتورية ، لأن الدكتاتورية هـي التـي تتناقض تناقضا جذريـا مع العدل الاجتمـاعـي .

تلك هـي الضوابط الرئيسية الثلاثة التـي تشكل فيمـا بينها بوصلة توفيق الحكيـم في الفكـر والعمل . والحكيـم ، فوق أنه ظاهرة فريدة في أدبنـا الحديث ، فـهو ظاهرة تاريخية ، بمعنـى اننا لا نستطيـع الوقوف

علـى جوهره الثابت الا في سياقة التاريخي المتحرك . ومن هنا كان العنصر المنهجـي الأول في هذا الكتاب هو رؤية الحكيم في تطوره ، لا بمعزل عـن المجتمع ولا بمعزل عن خطواته داخل هذا المجتمع . ان اقتناص احدى المراحل في حياته وتعميمها واطلاق القول فيها هو خطأ فكري فادح ، وانما النظـر الـى حلقات هذه الحياة في سلسلة واحدة هو المنهج الذي يحدينا من الزلل في الوقوع بيـن براثن الاطلاق والتعميم . ولقد اثبت الحكيم بمواقفه العمليـة انه يتجاوز نفسـه دائما ، وبالتالـي تجـيء تجاربه الفنيـة انعكاسا حيا عميقا لهذا التجاوز الدائم للنفس . وهو في تجاوزه لا يتنكر لماضيه وتراثه ، وانما يدعمه ويطـوره في ان ، انـه على الأقـل يقدم البرهان على ان التطور الشخصي للمفكر والفنـان احتمـال قائـم على الدوام مهمـا بلـغ من العمـر .

ومنذ أواسط الستينات ، وخاصة بعد هزيمة ١٩٦٧ ، قدم الحكيـم مجمـوعة من الشواهد الفكرية والفنيـة والعملية علـى صحة المبدأ القائل بان الارتباط الحـي الدينا ميكـي بيـن الكاتب وشعبه ، وبينه وبيـن عصره هو الباعث الحقيقـي والأول لتطوره ... ومن هنا رأيت أن اضيف الـى هذه الطبعـة الجديدة فصلا تابع خطوات الحكيم الأخيرة ، التي حاول فيهـا بكـل ما يستطيـع ، أن يقترب من روح أمتنا وروح عصرنا . وقد اتبعـت في هذا الفصل منهجـامغايرا للمنهـج السائد علـى طول الكتاب من ناحية الشكل ، فقد اعتبرت ما كتبه من مسرح او قصص حوارية أو مقالات شيئـا واحدا لم افصل بينهلتمايز أطره الفنية . وانما اتخذت هذه الأشكال جميعها هوامش للتدليل علـى رؤى الحكيم الجديدة في الفكر والفن .

وقد اسعدنـي عنـد صدور الطبعة الأولـى من هذا الكتاب ، انـه استقبـل مـن النقاد والقراء استقبالا اعتز به . وايا كان الخلاف في وجهات النظـر التـي ابداها البعض ، فان الخلاف ذاته كان دليلا علـى ضرورة التقييم الشامل لفكرنا الادبـي الحديث من ناحية ، وعلـى ان فكر الحكيم وفنه من الخصوبة حقا بحيث أنه يحتمل العديد من الاجتهادات في التفسـير والتـأويـل .

د. غالي شكري
مارس (اذار) ١٩٧٣

مدخل

لا أدري متى حدث ذلك على وجه التحديد ، حين تأملت ظاهرة غريبة في حياتي الأدبية ، وهي أن موقفي من أدب توفيق الحكيم يتسم بسلبية واضحة . فانني لم اكتب عنه مقالا واحدا ، ولم أكن أقرأ له بانتظام ، وانما كنت أتابع من انتاجه تلك الأعمال التي تثير الشغب بين النقاد. والحق انني كثيرا ما ملت الى الجناح النقدي المعادي للحكيم في اتجاهه الفكري ، وكثيرا ايضا ما اتخذت موقف اللامبالاة من أعمال هذا الفنان الغارق الى اذنيه — في تصوري حينذاك — في دنيا المطلقات المجردة بعيدا عن الواقع اليومي لحياة الشعب في بلادي .

أستطيع أن اقول ان هذا الموقف **اخذ من عمري عشر سنوات كاملة تبدا حوالى عام ١٩٥٢** . وهي الفترة التي عبرت عن نفسها في كتابي **« سلامة موسى وازمة الضمير العربي »** ومقدمة **« ازمة الجنس في القصة العربية »** ومعظم فصول **« كلمات من الجزيرة المهجورة »** . وكلها تعبر عن لحظة الاكتشاف الأولى للمنهج العلمي في فكرنا الحديث . واللحظات الأولى تتسم دائما بالحماس المفرط والمبالغة المسرفة ، وهي من سمات الحرص على « ايمان ما » تمكنت جذوره في القلب والعقل حتى خيل لي انني عثرت على المفتاح السحري لحل الغاز الوجود وفك طلاسم الكون . وانتاج تلك المرحلة كلها يتصف أولا بهذا النوع من الارتياح والثقة ، وهي تتضح في درجة الاطلاق والتعميم والحسم التي تتفاوت حقا من عمل الى آخر ، ولكنها في النهاية تشكل طريقا ما الى فهم المنهج العلمي اقرب ما يكون الى الطريق الميتافيزيقي أو الطريق الوجداني العاطفي ، وان شئت فسمه مزيجا من الميتافيزيقا والعاطفة !

كيف تم ذلك ؟ كيف يمكن أن يجمع الكاتب بين طريقين متناقضين في وقت واحد ؟ اننا لن نستطيع ان نفهم الأمر على النحو الصحيح الا اذا وضعنا ايدينا على أسرار عملية التفاعل بين الفكر والواقع بشكل عام ، وبين المفكر وواقعه بشكل خاص .

ولعله من الملاحظات الشخصية التي تؤكد ضرورة طرح القضية

علـــى هذا النحو ، هو أن انتاج تلك المرحلة الأولـــى في حياتي الأدبية قد نال استحسانا بصورة من الصور من أغلب الأدباء « المجايلين » لسنـــي ، وهذا يعنـــي ان تلك الكتابات كانت تشبع فيهم نزوعا معينا يشبه ذلك النزوع الذي تولد في نفسي قبيـــل أن ابلـــغ العشرين . وهو نزوع الجيل الذي ولد فيمـــا بيـــن الحربيـــن العالميتيـــن ، في سنوات الدمار الاقتصادي الشامل ، والانهيـــار السياســـي والتحلل الاجتمـــاعي ، حتى لم يعد هناك أمل سوى ذلـــك النور القادم من الشرق ، من بين نيران أول ثورة اشتراكية في العالم .

وبقدر ما أصبحت الاشتراكية ــ في القرب منها أو البعد عنها ــ معيارا امينـــا صادقا لضمير هذا العصر ، بقدر ما التهبت قلوبنا الغضة ترحيبـــا بهذا الأمل العظيم ، وأمسى النضال من أجل الاشتراكيـــة لكـــي تعم بلادنا والعالم ، هـــو غذاؤنا اليومـــي ، بل هو قضبة حياتنا أو موتنا . وبقدر ما تحتـــوي الاشتراكيـــة علـــى جانبها الانسانـــي ، تحتوي ايضا على جانبها العلمـــي ، بغير أن تتناقض انسانيتها مع قوانينها العلمية ، بل ان هـــــذه القوانيـــن لم تكـــن الا اكتشافا لانسانيـــة الانسان .

واتسعت القلوب الصغيرة بيـــن ضلوع أبنـــاء جيلي للجانب الانساني وضاقت عقولنا الصغيرة عن استيعاب جانبها العلمـــي . وكان طبيعيـــا لذلك أن يتعاظم حماسنا وان تقل معرفتنا ، ومن ثم كان طبيعيا أن يتسلل اليـــنا الجمـــود العقائدي في يسر وليـــن ، وأن يتحول المنهج العلمـــي من حيث المضمـــون الـــى فكرة ميتافيزيقية تلبـــي احتياجات الحس الدينـــي الواثق المطمـــئن ، ومن حيث الشكل الـــى وجدان عاطفـــي يجسد عذاب الحـــرمان الطويل الذي عانيناه ــ في غالبيتنا ــ أثناء طفولتنا ، وكنا ما نزال نعانيه في صبانا وشبابنا . لقد تكاثفت حقا ظروف عديـــدة مريرة في خنـــق الاشتراكيـــة والفكـــر العلمـــي ، كما تضافرت ظروف أخرى في خنقنـــا نحـــن ، وهكذا تجسم الخلل في أجهزة الارسال والاستقبال علـــى السواء .

كانت الاشتراكية والفكر العلمـــى يعانيان من ويـــلات الحصـــــار الاستعماري الذي يطوق الفكر والتجربة أو النظرية والتطبيق بسياج يحول بينهـــا وبيـــن الشمس . لذلك ضلت طريقها حينا ناحية اليسار وحينـــا ناحيـــة اليميـــن ، ولكن الحصيلة الختامية كانت النظام الستالينـــي . وهو تـــورم يساري في ظهـــر الحركة الاشتراكية ، حماها زمنا طـــويلا مـــــن غائلة التطويق الاستعماري المحكم ، وعوقها زمنا آخر لم يكتب له البقـــاء الطويـــل . وفي كلا الحالين لم تنج الاشتراكيـــة من آثار عبادة الفـــــرد

والانغــلاق علـــى الذات والابتعاد الـــى حد كبير عـــن حركة الفكر العالمي المعاصر بكل ما يشتمل عليه هذا الفكر من محاولات جديده لفهم العالــــم .

أما نحـــن أبنـــاء ما بين الحربين فقد تلقينا تراث الانحراف اليساري في التجربة العالميـــة مع ظروف جديدة تماما علـــى عالمنا المعاصر فقد ظهر النظـــام الاشتراكـــي كقوة عالميـــة لها خطرها في الثقل العالمي ، وتطورت العلوم الحديثة فدخلت الانسانيـــة عصرا تاريخيا جديدا هو عصر الفضاء ، وظفـــرت معظم بقاع الكره الأرضية باستقلالها ، ولم تعد البرجوازيـــات الوطنيـــة تلقي بعلم الاستقلال في الوحل ، لم يعد من المحتم ان تخون الثورة، بل راحت توالـــي اجتهاداتها في خلق تجربة اجتمـــاعيـــة جديدة تقهـــر بهـــا رواسب التخلف والقهـــر الأجنبـــي معا . ولم تجد أمامها سوى حل واحد هـــو الاشتراكيـــة . ولكـــن الطريق الـــى هذه الاشتراكيـــة لم يعد واحدا. أضحت هناك طرق عديدة ووسائل عديدة الـــى الاشتراكيـــة ، كشفـــها الالتحام الوطنـــي مع الواقع الاجتمـــاعـــي المتطور والمناخ الحضاري المتقدم في عالمنـــا المعاصر . هكذا ووجه الجيـــل الثوري الجديد بظاهرة نوعيـــة مختلفـــة عـــن ظواهـــر العالم القديم الذي أثمر المسلمـــات الرئيسيـــة والتفصيليـــة في مقولات الفكـــر العلمـــي . ولم تكـــن مقومات القدرة على الخلق والكشف في مستوى الحصيلة النظرية والتطبيقيـــة من الفكر العلمي الوافد علينـــا ابان انحرافه اليساري . كانت حصيلتنا من التضخم اليساري أكبـــر من أن تناضلها قدرتنا على الابتكار . كذلك لم تكن هذه القـــدرة في مستوى التخلف الحضاري والتقاليد غير الديمقراطيـــة التي تزينت بها بلادنا منذ عصور الانحطاط . كانت حصيلتنا من التخلف والقهر أكبر من أن تناضلها قدرتنـــا علـــى الابتكـــار .

وهكذا استجبنـــا للتحديدات المسبقة في ظل ظروفنـــا المريرة ، ظروف التخلف والفوضـــى الحضارية والقهر الاجنبي . لم نستطـــع ان نتلبـــس بروح الفكر العلمـــي ونضيف اليـــه أبعادا جديدة مستقاة من واقع التجربة الجديدة ، وانمـــا تورطنـــا في أحبولة الشكل والمظهـــر دون أن نتعمـــق المضمـــون والجوهر . لهذا السبب قلت اننا في السياسة وفي غيرها من العلوم الانسانيـــة ، كنا أقرب الى الفهم الميتافيزيقـــي للمنهـــج العلمـــي ، وأقـــرب الـــى الـــوجـــدان العاطفـــي ، أو الـــى ذلـــك المزيج المركب من الميتافيزيقـــا والعاطفـــة . كانت حالتنا بالضبط هـــي حالة انفصال بـــين الشكل والمضمون ، حالة التقوقع داخل النصوص بين الحروف الميتة دون

الولوج الى علم التجربة الحية التي صاغتها هذه النصوص ، التجربة التي أعطت الحروف حياتها وحيويتها وبالتالي مرونتها وقابليتها لكل ما يضيفه «الخاص» الى « العام » من سمات تثري النظرية والتطبيق جميعا.

ولقد أدى انفصال الشكل عن المضمون الى ازدواجات فكرية غاية في الخطورة بين الاجيال المناضلة تحت راية الفكر الاشتراكي . فقد تعددت الطرق اللاعلمية لفهم المنهج العلمي ، وأصبحنا نرى من يمارس اسلوبا براجماتيا أو ميكيافيليا أو مسيحيا في تطبيق قواعد الفكر العلمي . ولم تكن النتيجة في مجال الفكر وفي مجال الواقع على السواء الا مجموعة من الأخطاء تؤدي الى مجموعة جديدة من الأخطاء التي تولد بدورها أخطاء جديدة وهكذا . وكانت النتيجة بطبيعة الحال هي العزلة الكاملة عن تطورات العالم المعاصر ودلالات هذا التطور في ميدان الفكر العلمي ، وانعكاسات الثورات النظرية والتطبيقية على واقعنا المحلي وتجربتنا الخاصة .

هذه العزلة وحدها بكل ما تملك من مظاهر التفتت والانطواء واحيانا اليأس ، هي الحافة التي ايقظت اقدامنا على مدى التهرؤ المنهجي في أرضنا الفكرية . ولكن بمقدار ما كانت عليه حالتنا من سوء بالغ ، دبت اليقظة الثورية في أوصالنا تغير حياتنا رأسا على عقب . ليس في السياسة فحسب ، بل في كافة مسارب وجودنا . انزاح عن كاهلنا عبء الانحراف اليساري الذي أفقدنا القدرة على الرؤية الصحيحة .

ولقد كان اتضاح الرؤية في جوهره التئاما بين الشكل والمضمون للمنهج العلمي في وعينا . بدأنا نتمثل روحه خطوة خطوة مع تمثل واقعنا وطبيعته . ولم تقتصر الرؤيا الواضحة على الفكر السياسي فحسب ، بل تجاوزته الى آفاق حياتنا الفكرية كلها . وبعد أن كنا طيلة السنوات الماضية نطبق مقاييس الفكر العلمي على انتاجنا الأدبي بصورة ميكانيكية تخلو من حرارة الخلق والاكتشاف ، تبلور اهتمامنا الرئيسي في الحقل الأدبي في نقطتين : الأولى هي الكشف عن طريقنا الخاص وما يتميز به من قوانين نوعية مفصلة تختلف بالضرورة عن القوانين التي تضبط الحركة الأدبية في العالم الخارجي . والنقطة الثانية هي مراجعة كل ما أصدرناه من أحكام تقييمية على تاريخنا الأدبي . والنقطتان كلاهما يكملان بعضهما البعض . فالنقطة الأولى تبرهن – على سبيل المثال – أن كاتبا

مثل نجيب محفوظ أو توفيق الحكيم ليس « كاتبا برجوازيا » وحسب ، ان ذلك التقييم التقليدي كان يجرنا في اغلب الأحيان الى صبغ انتاج هذا الأديب أو ذاك بما اصطبغت به البرجوازية في فكرنا من الوان الوحل والخيانة . وبالتالي كانت هناك مجموعة من الكليشهات المعدة سلفا لتصنيف الكتاب سياسيا واجتماعيا على ضوء الخريطة الفكرية السائدة على وعينا حينذاك . أما النقطة الثانية المتولدة من الأولى بالضرورة فهي اعادة تقييم هؤلاء المفكرين والفنانين الذين قد لا يدينون بما نؤمن به حقا من خصائص الفكر الاشتراكي العلمي ، ولكنهم ينضوون بصورة أو بأخرى تحت لواء الثورة المعاصرة في بلادنا . وبالتالي أصبح كاتب مثل نجيب محفوظ او توفيق الحكيم، مفكرا ثوريا بالرغم من تفاوت قربه أو بعده عن تفاصيل الفكرة الاشتراكية .

بل ان هاتين النقطتين تؤديان الى دراسة مختلف الظواهر الفكرية في ادبنا الحديث . مهما اتسمت هذه الظواهر بالسلب أو بالايجاب ، ما دامت لها فاعلية مؤثرة في الحركة الاجتماعية مباشرة ، أو في محيط الحركة الأدبية وحدها . لذلك فقد حاولت منذ عام ١٩٦٢ أن احدد لنفسي تخطيطا جديدا يتسق مع تفكيري الجديد . فأكملت تأليف كتابي « أزمة الجنس في القصة العربية » الذي تناولت فيه بالنقد والتحليل انتاج عشرة من كتابنا تختلف اتجاهاتهم الفكرية والأدبية اختلافا كبيرا . وانجزت خلال عامين كتابي « المنتمي » حول ادب نجيب محفوظ الذي صدرت طبعته الاولى عام ١٩٦٤ . وفي العام الذي يليه بدأت في تأليف كتابي « الرواية العربية في رحلة العذاب » يتناول انتاج عشرة آخرين من كتابنا . ثم جمعت بعض دراساتي ومواجهاتي النقدية والفكرية في كتاب واحد هو « مذكرات ثقافة تحتضر » ، وكلها تؤرخ لهذه المرحلة الجديدة من مراحل تطوري الفكري التي لا ريب أنني أجد لها بذورا في بعض فصول « سلامة موسى » ومقدمة « أزمة الجنس » ولكنها لم تنبت بصورة أكثر وضوحا الا في انتاج السنوات الأربع الأخيرة . وليس هذا الكتاب « ثورة المعتزل » في أدب توفيق الحكيم الا نتاجا لهذه المرحلة الجديدة .

فقد كان توفيق الحكيم في تصوري السابق مجرد فنان منعزل يقضي عمره في برج من العاج يتسلى بمعادلات رياضية تصوغ الكون والمجتمع والانسان صياغات ذهنية مجردة . ثم التقيت مع ادب الحكيم لقاء جديدا ، فسر لي أشياء كثيرة ، كانت على درجة كبيرة من الغموض .

و « ثورة المعتزل » هو صورة بالحجم الطبيعى لهذا اللقاء الجديد مع أدب توفيق الحكيم ، فهو لبس كتابا أكاديميا بالمعنى الجامعى المتداول لهذه الكلمة . وانما هو محاولة للاجابة على هذا السؤال: كيف يفكر الحكيم ؟ ان القسم الأول هو الأساس النظري الذي تعتمد عليه الاجابة في القسمين الآخرين . وهذا الجزء النظري هو ثمرة تطورات المنهج العلمى من شبلى شميل وسلامه موسى ومفيد الشوباشي وعصام حفني ناصف واسماعيل أدهم ومحمد مندور الى محمود العالم ولويس عوض ومحمد انيس وعبد العظيم انيس وغيرهم من بناة فكرنا الثوري المعاصر . فبالرغم من كافة أوجه السلب التى يمكن أن يحصيها المراقب لتاريخنا الفكري على طريقة بناء المنهج العلمي في حياتنا الفكرية ، فان ما لا ريب فيه أن استقرار هذا المنهج في أرضنا هو أكبر المكاسب الثورية لنضال الاشتراكيين العلميين في بلادنا . فقد استطاعوا أن يشقوا سبيلا لهذا المنهج الثوري بين ركامات المناهج الاستعمارية والغيبية على الرغم من قوة هذه المناهج المعادية للثورة ، وسيطرة القوى الاجتماعية التى تؤيدها وتدعمها . وسوف يؤكد التاريخ هذه الحقيقة على مر العصور والأجيال ، وهى أن الماركسيين المصريين قد سجلوا كفاحا بطوليا لدرجة الاستشهاد من أجل ترسيخ قواعد المنهج العلمى وتسويده على بقية المناهج . وأنهم دون غيرهم هم الذين تمكنوا من اقصاء بقية المناهج المستوردة من الغرب الاستعماري واثبتوا لأكبر قطاع ممكن من المثقفين أن طبيعة ارضنا لا تستجيب لهذه الفلسفات جميعها لأنها نظرات جزئية لبضع فئات من برجوازية المجتمع الغربى ، ليس لها من نظائر في مجتمعنا . أما الماركسية فهى الفلسفة التي تتمتع بنظرة شاملة أصيلة للطبقة أو الفئات الثورية للنهاية . لذلك تغور جذورها في أعماقنا وأعماق ارضنا .

ان القسم الأول وعنوانه « ثورة المعتزل في البرج العاجي » ليس الا متابعة لأفكار الحكيم النظرية التى طرحها في مقالاته المتفرقة وكتبه ، على ضوء هذا المنهج .. فقد حاولت فيه أن أجول مع الحكيم في حياته الواقعية « رحلة العمر » ، وأن اتعرف على التيار الأدبي الذي يجري معه « فنان الحياة » ، والتيار الفكري العام الذي ينضوي تحت لوائه « راهبالفكر » ، والنظام الفكري الخاص الذي بناه « المفكر التعادلي » ، وأخيرا القيم السياسية والاجتماعية التي يدعو اليها

« المفكر السياسي » . وليس هذا تصنيفا اكاديميا كما سنرى على الرغم من اشتمال كل فصل من هذه الفصول على التطور التاريخي لكل فكرة من الأفكار ، وانما هو أقرب الى صياغة القضايا الفكرية في اطار من الحوار المفتوح بين الكاتب والقارىء والمنقود .

أما القسم الثاني « عودة الروح الى الرواية المصرية » فهو احدى ثمار الجهود المستمرة في النقد الروائي على يد علي الراعي وعبد القادر القط وانور المعداوي وسيد قطب وصلاح الدين ذهني وغيرهم . هذا الجزء يحاول ان يتعرف على ما قامت به بعض أعمال الحكيم مثل « عودة الروح » و « عصفور من الشرق » و « يوميات نائب في الأرياف » من دور ريادي خلاق في تاريخ الرواية المصرية . بل ربما كان اثر الحكيم في ادبنا الروائي يفوق أثره في أدبنا المسرحي . لذلك فهذه الفصول الثلاثة ليست الا احاطة مفصلة بالقيم الفنية والفكرية لكل من هذه الروايات ، حتى نستنير بها في رؤية « طريقنا الخاص » الى خلق الرواية المصرية ، وما تتضمنه من سمات تتميز بها وحدها بحيث انها استطاعت الامتداد الى انتاجنا الروائي الحديث .

والقسم الثالث والأخير هو « موعد الحياة مع المسرح المصري » محاولة أيضا لاثبات أن الدراما المصرية قد ولدت في صورتها القريبة من التكامل بين أحضان « أهل الكهف » وما تلاها من أعمال الحكيم . ليس هذا اغفالا للتراث المسرحي السابق على توفيق الحكيم ، ولكن اعترافا بأهمية الدور التاريخي لهذا الفنان الذي انعطف بمسرحنا انعطافة جديدة في النوع والكيفية لا في الدرجة والمستوى فحسب . وكانت هذه الانعطافة تحقيقا واعيا لمعنى الدراما في صورتها القريبة من التكامل فهي ليست ثورة على ما سبقها من تراث ، وانما هي البداية الحقيقية لهذا التراث . ويحاول هذا القسم كذلك ، ان يبحث عن الخطوط الفكرية للحكيم التي تبيناها فيما سبق بالقسم الأول ، يحاول اعادة اكتشافها في اعماله المسرحية وكيفية تحققها الفني . الا ان « الفكر » في مسرح توفيق الحكيم هو القيمة الأولى التي يتابعها الباحث بالكشف والتقييم ، فهو لا يتعرض للفن — بمعناه الضيق — الا حين تضطره ظروف « الفكرة » التي يعرض لها بالتحليل . والحق انني لا افهم الفكر

في الفــن علــى أنه المحتــوى والاطار أو الشكل والمضمون . فلســـت أستطيــع أن اتصور « الفــن » مجرد وعاء من غزف اللفظ وأدوات التعبير ، كمــا أننــي لست أستطيــع أن أتصور « الفكر » مجرد مقولات فلسفيــة جامدة تشبه المعادلات الرياضيــة . يبدو أن هذه التصنيفات أمست صيغا متخلفــة في النقــد الادبــي ، بحيث أن الناقد والمفكر اصبحا شخصيــة واحــدة في أدبنا الحديث .

فاذا استطاع هذا الكتاب أن يحقق شيئا نافعا لقارئه ، فان الفضل الأول يعود الــى هذه اليقظــة الثورية التــي دبت في أوصــال الفكـــر الماركســي في بلادنا بحيث أضحــى هذا الفكر قلعة الدفاع الأولــى عــن ثورتنــا المعاصرة . واذا لم يستطع ، فان اللوم كله يقع علــى عاتق المؤلف الذي لم يحســن لقاءه الجديد مع أدب توفيق الحكيم .

يناير (كانون الثاني) ١٩٦٦

القســم الأول

ثورة المعتزل في البرج العـاجي

الفصل الأول

رحلة العمر

ادب الاعتراف من الاشكال الفنية الحديثة في اللغة العربية . وبالرغم من ذلك فقد اضاف الى تراثنا عدد لا باس به من كبار كتابنا مجموعة هامة من الاعترافات التي تضيء الكثير من الجوانب الخفية في ادبهم او حياتهم او تاريخ بلادهم ، وقد تجتمع هذه كلها في اعتراف واحد . وتتفاوت اعترافات ادبائنا من حيث درجة الاحاطة والصدق والموضوعية كما تتفاوت من حيث فنيتها ونوعية القالب الأدبي الذي أودعت فيه . فأيام طه حسين تختلف عن تربية سلامه موسى وكلاهما يختلف عن حياة احمد امين التي تختلف بدورها عن سبعينية ميخائيل نعيمه وزهرة عمر توفيق الحكيم .

واذا كان كتاب كتربية سلامة موسى يستوعب اهم مشكلات العصر التاريخية ، بينما يكاد توفيق الحكيم في « سجن العمر » و « زهرة العمر » أن ينحصر بين جدران الفن الذي رصد له حياته للدرجة التي تحول بيننا وبين أن نتعرف على ملامح التكوين الاجتماعي للعصر الذي عاش فيه . الا اننا نستطيع ان نبرر الفارق بين الكاتبين ، بان سلامه كمفكر كانت تعنيه القضايا الأكثر شمولا ، وان انعكست على وجدانه الشخصي بتفاصيل موغلة في الذاتية . بينما الحكيم كفنان كانت تستهويه التفاصيل الصغيرة اولا حتى يكتشف بذور الفن في نفسه ، وهي سمات فردية غاية التفرد لانها تثمر ما ندعوه بعملية الخلق المستقل نسبيا عن الهموم المباشرة للمجتمع والعصر . الفرق اذن كامن بين المفكر والفنان ، او بين نقطة الانطلاق الموضوعية عند الأول ، ونقطة الانطلاق الذاتية عند الآخر .

الا اننا في النهايــة سوف نعثر في اعترافات توفيق الحكيم التـــي ضمنهــا كتابيــه الرئيسيين « سجــن العمر » و « زهرة العمر » انـــه كان اكثـــر كتابنا حرصا علـــى القاء الضوء الكاشف لكل ما خفـــي عـــن قارئه من مجاهل اعمـــاله الأدبيـــة . فهو قد سبق له ان انار لنا الطريق لحياته الشخصيـــة في بعض اعمـــاله الروائية مثل « عصفور من الشرق » و « يوميـــات نائب في الأرياف » و « عودة الروح » . غير انه في هذيـــن الكتابيـــن ـــ سجـــن العمروزهرة العمر ـــ يكشف لنا عـــن ادق شعيرات تكوينـــه الأول منذ كان طفـــلا الى ان اصبح شابا في مقتبل حياته العملية .

واذا كان للكتابيـــن احدى المزايا الهامة عند ناقد الأدب ، وهـــي انـــه يستنير بالترجمـــة الذاتيـــة للفنـــان في رؤية اعمـــاله الأدبية ، الا انهـــا تعنينـــي هنا ، في المقام الأول ، للتعرف علـــى بذور الاتجـــاه او الاتجاهات الفكريـــة التـــي سادت على عقل توفيق الحكيم ، قبل ان تتحول الـــى المستوى الوجدانـــي لطاقته الابداعية التـــي عبرت عـــن نفسهـــا في الخلق الفنـــي . فلا شك ان مرحلة التكويـــن الأولى ، في حياة الكاتب ، هـــي مرحلة تربيـــة الجنيـــن التـــي تطبعـــه فيمـــا بعد بخصائص شبه ثابتـــة قلمـــا يستطيـــع منها فكاكا ، وربمـــا كانت هذه الفكرة هي التـــي اوحت للحكيـــم بتسميـــة كتابه « سجـــن العمر » . . فبالرغم من ان هذا الكتاب قد صدر عام ١٩٦٤ فانه يصور اولـــى مراحل حياة كاتبه في قالـــب « الاعتـــراف المباشر » ، بينمـــا نجـــد ان « زهرة العمر » قد صدر قبل ذلك التاريخ بعشريـــن عاما او يزيد ، ولكنه يصور تلك المرحلة التاليـــة لسجـــن العمـــر في قالب آخر هو مجمـــوعة الرسائل الحقيقيـــة التـــي سبـــق له ان ارسل بها الـــى صديقه الفرنســـي « أندريه » .

لذلك سوف اعرض لكتابه « سجـــن العمر » ثم لكتابه « زهرة العمر » علـــى الترتيب التاريخـــي لمراحل حياته ، او لمرحلتـــي حياته الأولـــى على وجه ادق . فلا ضرورة لأن نخضع لمواعيد صدور كل من الكتابيـــن ، اذا كانـــت تواريخهـــا لا تفيـــد موضوع بحثنـــا .

***

يبدأ الحكيم « سجـــن العمر » بقوله : « هذه الصفحات ليســـت مجرد سرد وتاريخ . انها تعليـــل وتفسير لحياة . انـــي ارفع فيها الغطاء عـــن جهازي الآدمـــي لأفحص تركيب ذلك المحرك الذي نسميه الطبيعـــة او الطبـــع . هذا المحرك المتحكم في قدرتـــي ، الموجه لمصيري » . لا بد

لنا من ان نسجل عليه هذه الكلمات التي ارادها منهجا لترجمته الشخصية، فسنجد انه كثيرا ما القى بها جانبا فراح يهتم بتنظيف الذاكرة من حشو الأوهام العالقة بها ، ليبذل جهدا مضاعفا في سرد ما تحتفظ به من حقائق، دون ان يتدخل الا بالتساؤل والاستفسار . هذا بالنسبة للجزء الأول من الكلمات التي قدم بها كتابه . أما الجزء الآخر الذي يطالبنا بأن نتصور قدرا لا يرحم رافق خطاه منذ المهد ، فاننا نجده في ثنايا الكتاب يتصور القدر على نحو بعيد عن الجبر الأعمى الصارم .

لنكن اذن بداية طريقنا الى حياة توفيق الحكيم ، هي التفرقة بين حياتين : حياة الواقع العملي ، وحياة الفكر والشعور. ولن نجعل من « سجن العمر » الذي كتبه الحكيم ، سجنا لنا ايضا فلا نتحرك الا في الحدود التي رسمها لنفسه بين دفتي الكتاب . فنحن الآن سوف نحتاج الى ذلك العنصر الذي افتقدناه في اعترافات الحكيم بحجة انه كتب ما كتب ، كفنان اولا . أما حين نضع هذه الاعترافات موضع التحليل الفكري الدقيق ، فلا سبيل أمامنا الا ان نمزق خيوط الشرنقة التي أجاد الحكيم نسجها وحبكها بأحكام ، وننطلق مع الفراشة الوليدة الى الآفاق الرحيبة لكل من المجتمع والعصر اللذين أنجبا الحكيم وعاش في ظلالهما .. فهذا هو الاطار الوحيد الذي نستطيع أن نستوعب خلاله أحداث أخطر المراحل في حياة أحد رواد الأدب العربي الحديث .

ونحن نستطيع أن نستخلص من صفحات الكتاب الأولى ، أن الحكيم ينتمي الى مزيج معقد من الدم المصري والتركي والالباني . وبالرغم من ذلك فقد كان فنانا مصريا حتى النخاع . ولنعتذر الى الاكاديميين عن هذا التعبير الانشائي بقولنا أن ايمانه بمصر كاد يصبح ايمانا عنصريا يشايع « مصر الفتاة » في شعارها « مصر فوق الجميع » . وربما كان ذلك « رد فعل » لتركيبه الوراثي ، ولكن الحكيم لم يصل الى حافة العنصرية قط . فهو قد نما وترعرع في احدى الأسر من أبناء الطبقة الوسطى الصاعدة مع بدايات هذا القرن . وان كانت بنوته لهذه الطبقة لم تخل من ذلك المزيج المعقد ، فأسرته قد عرفت الاشتغال بالزراعة والتجارة والوظائف الحكومية وبناء العقارات وبيعها ، جنبا الى جنب . وكانت هذه الفئات أو الشرائح من الطبقة الوسطى في مصر ابان الربع الأول من القرن العشرين من اكثر الطبقات

الاجتمـــاعية حماسا للثورة . بل انها كانت اكثر القطاعات اغتناما لمكاسبها ، وتفاديـ ـا لخسـائـــرهـــا .

ويبدو أن هذيـــن العامليـــن الاساسيين ، الوراثـــي والاجتماعي ، كان لهمـــا أكبـــر الأثر في تشكيـــل المراحل الباكرة من حياة توفيق الحكيم وفكـــره . اذ انعكس كلاهمـــا علـــى وجدانه المرهف في صورة صراع حاد بيـــن الواقـــع والمثال ، وقلق أحد بيـــن الثبات والحركة . وربمـــا كـــان هـــو نفسه ابعـــد الناس جميعا عـــن فهم هذه الحيرة الديناميكيـــة التـــي سطت عليـــه مع تباشير وعيه بالعالم المحيـــط من حوله .. فتارة يفسرها علـــى ضوء حادثة جرت له في الصغر حيـــن كانت تتع عيناه علـــى احدى الجنازات فيصاب لنوه بالحمـــى التـــي لا تفارقه لايام طويلة . وظن بعدئذ ان قلقـــه ليس الا تجسبدا لقوتيـــن تتجاذباه همـــا الحيـــاة والمـــوت ومرة اخـــرى يفسر هذه الظاهرة علـــى ضوء التناقض بين والده ووالدته ، فلعلـــه ورث شيـــئا من كل منهمـــا ، وبالتالـــي فهمـــا يتصارعان معا في داخلـــــه .

وبالرغم من كل ما يمكن ان نبديه من احترام لهذه التفاصيل الشخصية الدقيقة في اسهامها ومشاركتها لتكوين روح الانسان وعقله وباطنـــه وهيكله البشري العام .. الا أن هذه التفاصيل الشخصية ينبغـــي أن تندرج فـــي الاطار الموضوعـــي العام الذي يفسر لنا الكائن الانسانـــي على ضـــــوء القوانيـــن العلميـــة المستقلة نسبيا عن ارادة الانسان . اما أن تتحول هذه التفاصيـــل نفسها الى تفسيرات معدة من قبل ، فاننا بذلك نغرق في وهاد الذاتيـــة التـــي تعمينا عـــن تعدد مستويات المعرفة . فالتفاصيل الشخصية لا سبيل الـــى فهمها والوعـــي بأهميتها ، الا اذا تحولت من المستـــوى الذاتـــي للفرد ، الـــى المستوى الاجتـــماعـــي للبيئة ، الـــى المستوى الأكثر شمولا واحاطة بالمجتمع والعصر . هنا تكتسب هذه التفاصيل بريقها الخاص ولمعانها الأصيل حيـــن تتجاوز اسوارها الضيقة الـــى رحـــاب الشخصيـــة في آفاقها العامة . خاصة اذا كانت هذه الشخصيـــة ، كتوفيق الحكيم ، لفنـــان ومفكـــر يتبادل مع المجتمـــع والعصر بالأخذ والعطاء ، ما يتجاوز ذاته الفردية في اللحظة الراهنة الى هموم الأجيال وقضايا العصور .

لذلك اقـــول أن المركب الاجتمـــاعـــي المعقد الذي اثمر توفيق الحكيم ، انعكس علـــى وجدانه وعقله في صورة الصراع والقلق الذي اخذ يستشعره منـــذ ذلك الوقت المبكـــر

ويسلك الحكيم في سرد سيرته الذاتية مع الفن ، نفس المنهج المتسق مع تفكيره في اهمية التفاصيل الدقيقة .. بالرغم من أنه ينكر على نفسه الاهتمام بهذه التفاصيل مدللا بذلك على انه قد فضل الفن المسرحي على الفن القصصي ، لأنه فن التركيز والدقة والتفكير الرياضي لا فن الافاضة من اجل الايهام بالواقع . يناقض الحكيم نفسه اذن حين يذكر بدايات احساسه الفني بتلك الطفلة الشقراء التي استهوته امدا من الزمن ، وذلك الصوت الجميل لمؤذن القرية . فلا شك ان السمات الفردية للانسان ـ عندما يكون فنانا على وجه الخصوص ـ تجعل لشخصيته مذاقا خاصا . اما عندما تكون هذه السمات بالرغم من فرديتها مشتركة بين البشر جميعا ، فهنا لا نستطيع أن نكتشف منها ما يضيء لنا الجوانب الخاصة في الشخصية .

حينئذ يمكن القول بأن البداية الحقيقية للفن عند الحكيم ، تلتمس لنفسها تاريخا تقريبا عندما هبطت الى مدينة دسوق التي كان يعمل بها والده في السلك القضائي احدى الفرق « التشخيصية » التي زعمت انها جوقة الشيخ سلامه حجازي والمرجح انها احدى فرق الاقاليم وان تلدته واتخذت اسمه لمجرد الدعاية والرواج . كانت رواية « شهداء الغرام » هي التمصير المطعم بالقصائد والألحان ـ التي لا تخطر على بال كما يقول الحكيم ـ لمسرحية شكسبير المعروفة « روميو وجولييت » . وقد مثلتها الفرقة يومئذ ، فلم يفهم منها شيئا ولكنه عاد في ذلك اليوم الى البيت ليقلد بعض المشاهد التمثيلية بالاشتراك مع الخادم ومكنسته التي تحولت الى سيف للمبارزة . وكان هذا الخادم بما يرويه من حكايات الرباب التي يسمعها في الخارج عن ابي زيد الهلالي والزناتي خليفة ، كما كانت الأم بما ترويه من سيرة عنترة وأقاصيص الف ليلة وليلة ، هما اول من نبه البذرة الفنية الكامنة في اعماق الحكيم . فهو لم يستطع المثابرة على « المعلقات » التي أمره أبوه بقراءتها وحفظها ، ولكنه استطاع ان يستخرج من صناديق الأمتعة القديمة بعض الروايات والقصص العربية والمترجمة ، فأقبل عليها بنهم لم يناظره الا شغفه بسماع الغناء ورؤية التمثيل ومحاولات « الرسم » التي لم تستمر معه طويلا .

ولقد عرف الحكيم عالم الغناء والرقص والتمثيل عن طريق « العوالم » اللاتي عرفهن في « الافراح » سواء تلك التي تمت في اسرته ، أو عند الأقارب والجيران . وكما حاول تقليد أبي زيد

الهلالـــي والمؤذن ، فقد حاول تقليـد العوادة في الضرب على العود . وجاء نقلـه الـى القاهرة بمثابـة المنقــذ من الرقابة الصارمة النـي فرضها عليـه الاهل حتـى ينجح في علومه الدراسيـة . هذه الرقابة التـي جعلته يقرأ القصص وكانه يرتكب وزرا من الاوزار ، فكان يتسلل حاملا الكتـب ليقرأها تحت السرير « كان ذلك السرير مفروشا بمـلاءة تتدلـى أطرافها الى الارض حاجبة من يختفي تحته بأنها ستارة مسدلة . فما كان احد يرانـي او يكتشف مكانـي . لكـن تلك الملاءة او الستارة كانت تحجب عني النور . فمـا كنت ابالـي أحيانا وكنت امضـي اقرأ في الظلام حتى اعجز عن تمييز الاسطـر » .

لم يكـن اسماعيـل الحكيم ـ والد توفيق ـ رجلا جاهلا ، وكانت أمه هـي الوحيدة من بيـن اخواتها التي تعلمت ، ومـع ذلـك ظلـت تربيتهما لابنهمـا حتـى مقتبل العمر ، هي التربية شبه الاقطاعية التـي تتأثر وتتشبث بأكثر القيم سيادة وثباتـا في المجتمـع . فالشهـادة الدراسية هـي شهادة الميـلاد الحقيقـي لابـن الطبقـة الـوسطـى الصغيرة في مجتمـع تحكم علاقاته وتضبط حركته مجمـوعة القيم العارية من تكافؤ الفرص . وابعادا لشبح العوز المادي يتجرد الأب من خصائصـه الأصيلـة في محبة الفكر والفن ، ويجند مؤهلاته كلها لتحصيل ما يقـي أسرته شر الحاجة . ولا تصبح الأم زوجة وربة اطفال ، بقدر ما تتحول الـى مزارعة وتاجرة وصاحبة بيوت وأطيان . والغريب حقا ان التربيـة شبه الاقطاعيـة التـي تحول بيـن الفتـى وتطلعاته الفنية والفكرية ، في تناقضها المحتـوم مع التكوين البرجوازي ، تتحول بتوفيق الحكيم مـن الخضوع المفتـرض للتقاليـد الراسخة في الذهـن والأرض والسلوك ، الـى الثورة الهادئة المتزنة علـى كافة القيم المعادية للتطور ، المعوقـة للتقـدم . ويبدو ان هذا « الاتزان » الذي رافق ثورة الحكيم علـى التناقض الصارخ بيـن التكويـن الاجتمـاعـي لطبقته الاجتماعية (التـي تعيش آنذاك في ثورة جارفة) وبيـن السلطة الفكرية الطاغيـة لحكم الاقطاع المتحالف مع الاستعمار .. ظل السمة البارزة في تفكير الحكيم الاجتماعـي فيمـا بعد ، حيث أصبح « ثوريا محافظا » ان جاز التعبيـر عن مسار مفكر داخل الدائرة الثورية ، ولكـن « اعتداله » كما يدعوه ، يقوده علـى يمين المركز الثوري للدائرة . « كانت حياة الريف في تلك المرحلة من حياتي جميلة علـى الرغم مما كان يداخلنـي من شعور غامض أحيانا ، واضح أحيانا أخرى ،بضياع الفلاح وهوانه . فلقد كان من الامور العادية أن أرى الفلاحين

من حولـــي يبركون ويمدون اعناقهم الـــى الترعة بجوار مواشيهم ليشربوا جميعــا بنفس الطريقة . وقد فعلت أنا نفســي ذلك مرات معهم ، فقد اندمجت فيهم ولم اعد افطـــن الا أنـــي منهم ، وكنت أود لو تمتد بي بينهم هذه الحياة » . وكم أود من القارىء ان يراجع معـــي كتاب « تربية سلامــة موســـى » ليجد نفس الكلمات محفورة بعمق على وجدان مفكــر ثـــوري آخـــر كسلامة موســـى . كلمات الحكيم اذن هـــي اشارة واعية بذلـــك المناخ الجحيـــمي الذي عاشت فيه مصر ولا سيمـــا ريفها الحزيـــن منـــذ ارهاصات ثورة ١٩١٩ الـــى ما تلاها من سنوات عجاف . والحكيم وسلامه وموســـى ، كلاهمــا ، يفتـــرض ثمة مسافة موضوعيـــة تقوم حاجزا ضخما بينه وبيـــن الفلاحيـــن التعساء ، فهو يشارك بؤسهم حقا ، ولكنه في النهاية ليس واحدا منهم . واشارة الحكيـــم هنا اذن لا تعنـــي سوى أنه يعانـــي تمزقا ملتاعا بيـــن تكوينه الاجتـــماعي المحدد ، والقيم التـــي تشكل هـــذا التكويـــن . ولا شك أن وعيه النافذ بالتناقضات الكامنة بين تكوينه وقيمه ، هـــو الذي اثمر وجدانه الفنـــي وعقله المفكر . فنه الذي كان شكلا لوعيه، وفكـــره الذي كان مضمونا لهذا الوعـــي . ومن هنا اختلف مع تفسير الحكيم لانضوائه تحت لواء الفكر والفـــن ، علـــى ضوء الفكرة السيكلوجية القائلة بأن مكبوتات الأب والأم يمكـــن أن تظهر وراثيا في الابـــن . فالحق أنه يمكن للابـــن أن يرث محبة الادب والفن ، ولكـــن ما يرثه من المجتمع هو أكثر من « المحبة » بلا ادنـــى ريب . فاذا كانت شخصية اسماعيل الحكيـــم الأصيلة هـــي شخصية الفنان المفكـــر ، ولكنه كبت نوازع هذه الشخصية تحـــت ضغط الحاجة المادية للقمة العيش ، وبالتالـــي جاء توفيق ابنه انفراجـــا لهذه الأزمة العارضة . . سوف نتغاضـــى حينئذ عـــن امكانية أن يصبـــح ابـــن الاديب عالما ، وابـــن العالم اديبا ، وهكذا . فالطبيعـــة والمجتمـــع ليسا رسوليـــن طيعيـــن لنزعات او نزوات الأب والأم المكبوتة . وانمـــا تتكـــون خصائص الفنـــان أو العالم او المفكر من خلال الافعال وردود الافعال التـــي تدور تفاعلاتها العجيبة المعقدة بيـــن الانسان وداخله وخارجه ، في دورة جدليـــة لا تنتهـــي من ملحمـــة السؤال والجواب .

واذن ، فقد اختار الحكيـــم الفـــن شكلا لوعيه النظري بمـــا يحيط حوله من « مألوفات » للعيـــن العادية ، ولكنها غير عادية لعينه المجـــردة من ضباب القيـــم السائدة . فثمة لحظات ينبلج فيها نور الوعـــي بمـــا يتنافى مـــع هذه القيم ، يخلق فيها الانسان لنفسه قيما ذاتية جديدة يستمدها

من احلامه واهوائه ، وسرعان ما تتبلور قيمـا موضوعية باحتكاكها مـع التجربة الاجتمـاعيـة المباشرة . وقد كان الفـن بما احاط الحكيم فـي طفولتـه من مظاهـر بدائية له ، استجابت لها نفسه التواقـة بوعيهـا الـى التجسيد ، هو الشكل الأكثر تناسبا مع قدراته الذهنيـة وميولـه المكتسبة والطبيعية علـى السواء . وقد اختار الفكر المتعاطف مع آلام البشر وعذاب الحرمان في صورته المطلقـة بشكل عام ، وفي صورتـه المحددة بأجساد الفلاحيـن المتهالكـة بشكل خاص .

لهذه الاسباب مجتمعة كانت القاهرة رمزا كبيرا «للحرية» التي حلم بها في طفولتـه ، وأوائل مراهقته ، كمـا كانت باريس في شبابه الباكـر . والحريـة هـي الشعار الأساسـي الذي اطلقنه ثورتنا الشعبيـة عام ١٩١٩ . حينذاك الف الحكيم الاناشيد والألحان وشارك بها في مظاهرات الطلبـة التـي التحمت بجمـاهير الشعب من عمـال وفلاحيـن وتجار ومثقفيـن . والحرية عند الفنان المفكر أن يعتصر من كيان الثورة ووقودها، رمادا هادئا قابلا للكشف والاختبار . لذلك كانت « عودة الروح » هـي قصة الحرية التـي عاش لها الحكيم بكل ما يمتلك من خلجات الفنـان وأعصاب المفكر . ولهذا كانت من حيث الشكل الرائدة الحقيقيـة لفن القصة في بلادنا، ومـن حيـث المضمـون كانت الرائدة الحقيقيـة للأدب الواقعي الثوري. ولا بد لنـا من أن نتمعـن كثيرا في تلك المرحلة التـي عاش فيها الحكيـم احداث عودة الروح قبل ان تتحول في ذهنه الـى كتاب مسطور .

يقول « لم يخطر علـى بال أهلـي ولا شك انهم قذفوا بـي الـى الحرية الواسعة والـى الجو الفني الرحب يوم قذفوا بي الى القاهـرة » .. وهذا صحيـح من ناحيـة أنه اتجه الـى المسرح بكل ما يحتمـله وقتـه وجيبـه ، خاصة الـى جورج أبيض الذي كان قد انفصل عن جوقة الشيخ سلامـة حجازي ، وكون فرقة تخصصت في تمثيل التراجيديات المستقلـة عـن التلحين والغناء . وعرف في ذلك الوقت أيضا « عبـد الرحمـن رشـدي » الذي كان يعد حادثة عصره حيـن تـرك روب المحاماة وارتـدى ثياب التمثيل « كان هو في التمثيل من جانب ، والمنفلوطـي من جانب آخر . أحدهمـا بصوته المتهدج الباكـي ، والآخر بأسلوبه النثري المبلل بالعبرات يستنزفان مدامع الناس ويعتبران عند الكثيريـن مثالا للفن الصادق » هكذا كتب الحكيـم عـن عبـد الرحمـن رشدي في مقارنة بينه وبيـن جـورج أبيـض الذي كان يعد بالنسبة اليـه « كلاسيكيـا » . كانت أهميـة جورج

أبيض عند هذا الجيــل هــي انه نقل اليــهم روائع المسرح العالمــي دون أية رتوش خارجية تجلب الجمهور العادي . فقدم لهم « هاملت » و «عطيل» و « أوديب » ، وكأنهم يقراونها في لغاتها الأصليــة . وعاد توفيق الى حركات المراهقــة ، فراح يؤلف مع بعض زملائه فرقة تمثيليــة صغيرة ثم أسس مسرحا صغيرا باحدى الغرف بمنزل أحدهم ، واخذ يرتجــل معــهم تأليف المسرحيات وتمثيلها واخراجها في وقت واحد .

واذا كنت أعود الــى هذه النقطة بالتكرار ، فلأننا ســوف نجــد أن الحكيــم عاش حياته الفنيــة الأولــى بيــن كواليس المسرح وفوق خشبته وفي صالته وعلــى أبوابه . ومع هذا فاننا نراه حيــن يبدأ في الكتابــة الجديــة للمسرح ، يكاد مسرحه ألا يكون جماهيريا ومقصورا علــى خاصة المثقفيــن ، بل يكاد أن يكون عند بعضهم مسرحا للقراء فقط . هذه الظاهرة التــي جعلتــه يطلق بنفسه عبارة المسرح الذهنــي علــى ما يكتبه ، خليقة بأن نناقش هنا على ضوء المناخ المسرحي الذي عاش فيه ، فالمناخ العقلــي الذي عاش داخله . اذ يبدو أن ثمة تناقضا جوهريا بين التكوين الذهنــي للحكيم وتكوينه الاجتماعي ، انعكس بصورة أو بأخرى على تكوينه الفنى ، وتصوره لمعنى المسرح . حينئذ نتوقف كثيرا عندما يقول انه لم يفكر يوما في أن يكون طبيبا أو مهندسا ، فهو يتقزز من رؤيته الدم ، ولا يحب النظر الــى المرضى . هو يبعد اذن بشكل عام عن أن يكون رجلا عمليا ، وليس الادب والفكر والمسرح ، عملا يحتاج الى هذا النوع من الرجال . ولكن لماذا حيــن يختار الفن المسرحى مجالا لنشاطه الذهني ، ولا يختار المسرح الاجتماعــي الذي تعنيه جزئيات حياتنا اليومية في الواقع الحي المباشر ؟ لا شك انه جرب هذا اللون من التأليف المسرحي في عشرات الفصول التمثيلية ، ولكنه اختار بشكل حاسم اللون الاخر الذي يجرد الواقع ويحوله من المستوى الجزئى الى المستوى الكلي ، ويوسع من تعريف الواقع فلا يقصره على الجانب الاجتماعى المباشر ، وانما يتناول مشكلات الوجود الكبرى فيما يتعلق بالكون أصولــه وغاياته (١) . ولعل هذا السبب وراء الظاهرة الصحيحة التي يقول بهــا البعض مــن أن الاجيال الجديدة قد تأثرت بفن الرواية عند الحكيم ، بينما لم تتأثر به في الفن المسرحي ، وهو رائده الاول في اللغة العربية . ومرة اخرى لماذا اتجه الحكيم هذا الاتجاه حتى تورط البعض في تسميتــه بفنــان البرج

(١) راجع « دراسات في الادب العربي المعاصر» ـ ليوسف الشاروني ـ ص ٣١ .

العاجي ، وتعمد هو مداعبة هذا البعض فدعا أحد كتبه بهذا الاسم « من البرج العاجي » ؟ !

لا شك أن « شيئا ما » في شخصية الحكيم وتكوينه الطبقي والنفسي والعقلي قد أخصب فيه هذا الاتجاه . ان عبارة « التكوين الطبقي » تبدو كما لو كانت تلخيصا وتجريدا وتعميما أكثر منها تفصيلا وتجسيدا وتحديدا . ولكنها تعني لنا ونحن بصدد دراسة الاتجاه الفكري لاحد الكتاب ، مجموعة المركبات الاجتماعية الخالقة لوعي الكاتب ونوعيته وأسلوبه .

غير أننا يجب أن نعترف بأن مدار بحثنا ظل الى الان هو الشكل في حياة الحكيم وفنه . فاختياره للفن المسرحي ، والمسرح الذهني بالتحديد ، ثم اختياره للعزلة العاجية عن ضجيج الاحزاب والهيئات السياسية في مصر .. يدخل جميعه في نطاق الشكل سواء في الفن أو الحياة . فلندع قضية الشكل مؤقتا . لننظر ماذا احتواه من مضمون ، وهذا ما سنجيب عنه فيما بعد ، بأنه كان مضمونا تقدميا في معظم الاحيان ، أو بصورة عامة . وان كانت تقدميته لم تخترق تلك الحدود التي رسمتها للحكيم ظروفه الذاتية والموضوعية فجعلت منه واحدا من كتاب الثورة الوطنية الديموقراطية ، وان وقف في الاغلب الاعم ، على يمين هذه الثورة لا في مركزها ، ولا على يسارها . ولكننا لا نستطيع أن نعزل الشكل عن المضمون عزلا ميكانيكيا جامدا ، بل لا بد لنا من أن نقول على الرغم من « ذهنية » الشكل في مسرح الحكيم وتجريده وتعميمه ، فانه في ذاته كان نقلة ثورية في تاريخ الادب العربي ، فهو لم يكن مجرد اضافة الى أحد فروعه المستقرة ، ولكنه كان فرعا جديدا يضاف الى شجرة هذا الادب . فارتياد الحكيم للشكل المسرحي في اللغة العربية ، يعد ثورة فنية كاملة . على أن استجابته للشكل التجريدي في فن المسرح يبررها آنذاك فيما أرى ثلاثة عوامل : أولا ، كان توفيق الحكيم — الفنان المثقف — بمثابة رد الفعل العفوي لما كانت عليه سوق المسرح في بلادنا من فوضى المزج بين التمثيل والغناء ، أي بين الاوبريت والفن المسرحي . وهو رد فعل مزدوج ، يتقصى ملامح المسرح المكتفي بذاته عن مصاحبته أي فن آخر له ، ويبتعد عن تهريج غير المثقفين الذين خلطوا بين الفارس والفودفيل ، وبين الميلودرام والتراجيديا على نحو لا يبعث على الاحترام للمسرح من جانب المثقفين . واذا كان الحكيم قد ولد بين أحضان العوالم والكواليس المسرحية ، الا أن ميلاده الاول ، هو ميلاد « المثقف » الذي يستشرف للفن آفاقا رفيعة لا يبتذلها التهريج والافتعال . وهذا ما يجرنا الى العامل الثاني في اختيار الحكيم مبكرا

لهذا الشكل الذهني للمسرح ، وهو التقائه في اوربا بمسرح بيرانديللو وبرنارد شو وابسن وغيرهم من رواد المسرح الحديث . فقد كان انعطافه نحو هذه الاسماء تعبيرا اصيلا عن التقائه الايديولوجي بهم من ناحية ، وعن كونهم يحلون له التناقض بين تكوينه المثقف وتكوين المسرح المصري حينذاك . ثم اضيف عاملا ثالثا هاما هو ان توفيق الحكيم بطريقه الخاص الى فهم «التقدم» و «الجماهير» و « السياسة » هذه المعاني التي سنتبين محتواها عنده بعد قليل . . كان يتجنب الافصاح المباشر والراي الحاسم والفكرة العاجلة التى من شأنها ان تفسر تفاصيل التطور الاجتماعي وتسهم في توجيهه وفقا لوجهة النظر الدقيقة التفصيلية الشاملة التي يحملها الكاتب . ولكن الحكيم ، البرجوازي النشأة ، والمتردد العريق ، كان يقف الى جانب الثورة « بشكل عام » . وعندما يأتي دور التفاصيل يقف الى يمين هذه الثورة ، ذلك الموقف الذي يسميه البعض بالاعتدال نقلا عن الاحزاب الاشتراكية الديموقراطية في اوربا . فالقلق الذي عاناه في صباه المبكر لم يكن في البداية قلقا فنيا بمعنى الحافز الابداعي الخصب ، في نفس كل فنان ، ولكنه كان قلقا اجتماعيا محضا وفي المقام الاول . ثم انعكس فيما بعد على الفن انعكاسات مختلفة متنوعة ، كان اولها اختيار الشكل التجريدي المائل الى التعميم في الفن المسرحي وهو الشكل الذي يبتعد بصاحبه عن مناقشة القضايا المطروحة في اللحظة الراهنة بصورة تفصيلية توضح موقفه الايديولوجي . لقد اختار حقا ان يكون مع الثورة ، ولكن بشكل عام ، كما اختار الفن المسرحي ، بشكل عام أيضا . وقد قلت منذ البداية ان الحكيم لم يبدأ حياته الفنية على هذا النمط من الكتابة المسرحية ، بل لقد ساير الكتابات السائدة بأن كتب الغنائيات والتمثيليات الاجتماعية المباشرة . ولكنه ما ان تبلور اتجاهه الاكثر اصالة حتى كان المسرح الذهني هو اختياره الحاسم .

وبنفس المنهج نقول انه بدأ حياته الفنية بكتابة الرواية واستمر يكتبها امدا من الزمن ، وظل يكتبها بالتبادل مع القصة القصيرة . ولكنه في النهاية لم يستتب له الامر الا مع المسرح . لان القصة في جوهرها الفني لا تدعم اتجاهه الى التجريد والذهنية والتعميم . وقد اشار الى ذلك بقوله « كان الامر اذن — ولم يزل — فيما يتعلق بكتابتي للرواية والقصة تطوعا قوميا وفنيا اقوم به كلما شعرت أن هناك حاجة الى الاسهام بجهد » ومن ثم كانت كتابته لعودة الروح « بدافع العقل الواعي والحاجة الماسة ، حاجة المواطن الى التعبير عن حماسه لبلاده وعن رؤيته لتطور مجتمعه » ، « فاني لم أرد أن اجعلها سجلا لتاريخ بقدر ما أردت أن تكون وثيقة لشعور » .

كذلك نحن نستطيع أن نرصد له بعد ثورة ١٩٥٢ بعض الاعمـــال الاجتماعية المباشرة مثل « الايدي الناعمة » و « الصفقة » . ولكنها فــى النهاية لا تشكل اتجاهه الرئيسي ، ولا جوهره الاصيل ، انها تفصح فحسب، عن طبيعة هذا الاتجاه أكثر من غيرها مما يناقش الزمان والمكــان والقــدر والمطلق . فاذا كانت مسرحية « كالمرأة الجديدة » تؤكد الانعطاف اليمينى فى نظرته الاجتماعية ، بينما « شمس النهار » على سبيل المثال تؤكد انعطافه اليساري في هذه النظرة .. فان المسافة التاريخية بينهما ليست هي السبب فيما نتصوره من « تطور » طرأ على تفكيره . فنحن ما نزال نجد موقفه من المرأة عام ١٩٦٥ هو بعينه ما كان عليه قبل ذلك بحوالي نصف قرن ، كمـا أننا ما نزال نجد موقفه من العمل والتقدم الاجتماعى هو نفسه الموقف الذي بدأ به حياته الفنية والفكرية . لهذا أعتقد بأنه كان يكتب القصة ــ التي من شأنها كقالب فني التعرض لتفاصيل التطور الاجتماعى ــ كما كان يكتـب المسرحية الاجتماعية المباشرة ، حين كان يلتقــى بمنعطف حاسم في تاريــخ الواقع الاجتماعي ، كثورة ١٩١٩ ، أو ثورة ١٩٥٢ . فهناك اذن خيط جوهري يربط حياته كلها ، لم يصبها الزمن بالتطوير بقدر ما أصابها بالتبلور والوضوح . هذا الخيط هو التأرجح أو الذبذبة داخل دائرة الثورة بحيث يتوقف المؤشــر فيلحظات الخلق الفني على يمين المركز الثوري . فهو لا يخرج مطلقا عن حدود الدائرة الثورية ، ولكنه لا يلتصق بمركزها ولا يميل الى يسـارها .

ولعلنا الان نستطيع أن نتحول الى الشطر الاخر في تكوينه . فبعــد ان بدأنا بالفن ، علينا أن ننتهي بالحياة . وربما كانت حياته في مطابقتها لفنه تفسر لنا أمرين : الاول هو صحة الظاهرة التي وضعنا ايدينا عليها ، والامر الثانــى هو صدق الحكيم واصالته في التعبير عنها واقعا وفنــا .

يقول « انتهت الحرب الاولى . ولم يمض قليل حتى قامت ثورة ١٩١٩، واشتعلت مصر . ويدهشني انى لم أتجه يومئــذ الى الخطابة او كتابـــة المنشورات مثل بعض زملائي ومعارفي . فقد كان اتجاهى هو الى تأليـــف الاناشيد الوطنية الحماسية ، وأحيانا كنت الحنها بنفسي » . وفي موضــع اخر يسجل هذه الملاحظة الهامة « ... فان تكوين الاحزاب بعد ثورة ١٩١٩ على ذلك النحو الذي حدث وتنافسها على اقتسام واقتناء أصحاب المــال والجاه وكبار الملاك لضمهم الى عضويتها ، جعل قيادات هذه الاحزاب في أيدى تلك الطبقة ، ولم تسمح للمفكرين والمثقفين الحقيقيين الا بالمراكز الثانوية التي ليس لها حق التوجيه . ومن هنا ضعف الدور الفكري والاجتماعي لهـــذه

الاحزاب ، واقتصر نشاطها على الجانب السياسي . وحتى هذا الجانب أيضا قد تمخض احيانا كثيرة عن مجرد تطاحن على كراسي الوزارة وتنازع على ثمار شجرة الحكم . وهو ما كان يهم اكثر تلك القيادات . أما الكاتب المفكر المتقف في نظرها فكان في الاغلب مجرد قلم يستأجر للدفاع عن وجهة نظرها والهجوم على خصومها . وكان هذا ما نفرنى وابعدني عن هذه الاحزاب وما جعلنى اقف ضدها جميعا ، وارى كل شيء يتحرك من حولي داخل اطار سياسي كاذب مزيف ، وما جعل الصورة التى يمكن أن تكتب عن بلادنا وقتئذ أبعد ما تكون عما كانت تتمناه عواطفي المتحمسة التي دفعتني الى كتابة مثل عودة الروح » .

لقد عمدت الى اختيار هذه النصوص المطولة ، لاشرك توفيق الحكيم معنا في التفكير . انه لم يشترك فى ثورة ١٩١٩ اشتراكا فعليا واكتفى بتأليف الاناشيد الوطنية . وحينذاك كتب اول تمثيلية له وهي « الضيف الثقيل » من وحي الاحتلال البريطاني بحبث رمزت الى اقامة ذلك الضيف الثقيل في بلادنا بغير دعوة منا ، وبدون رغبة منه في الانصراف عنا . يتساءل الحكيم : لماذا تدات اول ما بدات بالمسرحية ؟ ونحن نتساءل معه : لماذا اكتفيت بين نيران الثورة بالمجهود الذهني وحده ؟ انه ببرر عدم اشتراكه في الاحزاب السياسية لفسادها ويبرر اختباره للمسرح لما يمكن أن يكون قد ورثه عن والده من روح المنطق والتركيز التي يتسم بها القضاة . ثم برجح انها وراثة عربية لان السليقة عند العرب هي سليقة مسرحية كما يعتقد خلافا لما يظنه بعض الاوربيين من أن العقل العربي بطبيعته عقل حسى وليس عقلا خياليا تركيبيا . وبالرغم من أن الحكيم مقتنع ايما اقتناع بصحة هذه المبررات ، الا انني أراها على جانب كبير من التهافت . فروح المنطق والتركيز لا تخلق بالضرورة كاتبا مسرحيا ، كان من الممكن أن تخلق فيلسوفا أو عالما في الرياضيات . والوراثة العربية اذا صحت فهي وراثة عامة مشاعة لا سبيل الى اكتشاف هبوطها على شخص الحكيم دون غيره من عباد الله . وبالمثل نقول أن الاحزاب السياسية في مصر رغم فسادها كانت هى الاشكال الوحيدة للتعبير عن الحركة الاجتماعية . وحقا عندما رفضها الحكيم لم يرفض السياسة ولكنه بالقطع رفض العمل السياسي واقام تناقضا بين الفكر والسلوك أو بين الفكر والتنظيم .

هنا يبدو لنا قصور التفسير الاجتماعي بمفرده ، لتكوين توفيق الحكيم. فلسفت وقفته الايدلوجية على يمين الثورة من داخل دائرتها ، هي السبب في رفضه التنظيم السياسي . فلا شك أن الاحزاب السياسية في مصر — السرية

والعلنية ــ قد عبرت طبقيا عن كافة القطاعات الاجتماعية من اقصى اليمين الى اقصى اليسار ، وما بينهما بنسب متفاوتة . اذن فثمة عنصران لا علاقة لهما بالتفسير الاجتماعي ، قد شاركا في صياغة الحكيم على هذا النحو .

هذان العنصران هما التناقض المعروف بين الفكر والاطار التنظيمي للعمل السياسي ، ثم ذاتية الحكيم الموغلة في التفرد . فلا ريب ان المفكر أو الفنان المنتمي الى تنظيمات سياسية ، خاصة البرجوازية منها ، يستشعر تناقضا مركبا بين طبيعة عمله الفكري ، وطبيعة العمل السياسي . ثم التناقض بين الانضباط المفترض براي الحزب أو التنظيم ، وبين صدق الكاتب مع نفسه ومع جماهيره التي ترتبط به هو مباشرة لا بحزبه . ومن ثم كان الحل الجاهز عند توفيق الحكيم هو الرفض الحاسم للعمل السياسي المنظم ، تماما كاختياره الحاسم للشكل الذهني في المسرح . فالابتعاد عن « ضجة » العمل السياسي ، هو ابتعاد عن تفاصيل الحياة اليومية للناس وواقعهم الاجتماعي المباشر . وهي نفس الوظيفة التي يؤديها المسرح الذهني في تجريده لهذا الواقع والارتفاع بالجزئيات الى الكليات . لهذا كان الشكل المسرحي لاعماله هو المرادف الموضوعي لعزلته العاجية . وقد تسبب هذان العاملان كما قلت في تصور البعض لتوفيق الحكيم على انه فنان البرج العاجي ، اي المنفصل عن قضايا العصر ومشكلات المجتمع . وليس هذا صحيحا . لان هذا النوع من التفكير مصدره الخلط بين الشكل والمضمون في حياة توفيق الحكيم وفنه . فقضايا العصر ومشكلات المجتمع هي «المضمون» وليست الشكل . فاذا كانت حياته وفنه قد « تضمنت » هذه القضايا والمشكلات ، فلا سبيل أمامنا الا ان نردد معه ما قاله في ختام « سجن العمر » : « ان الفن هو اداة الانسانية لتأمل ملامحها ومعرفة نفسها ، وهذا ما دفعها الى التفكير والتطور ، ولو ان الحيوان تأمل ذاته وعرفها وحللها لانقلب انسانا في التو واللحظة » ، « على أني ما انعزلت قط ولا انزويت الا بالجسم وحده . وانه لمن الغريب ان اعيش دائما بكل روحي وجوارحي وتفكيري في ظل مشكلات عصري ، ولا اجد من جسمي مثل هذه الحركة وهذا النشاط » .

وهذا صحيح ، ولكن ليس كل الصحة . فثورة المعتزل في البرج العاجي لها خصائصها المستقلة عن ثورة المناضل وسط الجماهير . لهذا كانت «ذهنية» مسرح الحكيم ، و « عزلة » تفكيره السياسي عن الواقع العملي ، سببا ونتيجة في نفس الوقت . ولعل « زهرة العمر » تلك الرسائل الحقيقية الى صديقه الفرنسي اندريه ، والتي نشرها عام ١٩٤٣ ، تضيء لنا هذا المدخل

الرئيسي الى رحلة توفيق الحكيم مع الفن والحياة . الرحلة التي تعتمد على ثنائيات الفكر والواقع بحيث لا تحتدم التناقضات المزدوجة بينهما الى مستوى الصراع الثوري ، ولا تنخفض الى مستوى ذبذبة التمرد ، ولكنها تظل غالبا في تلك الحالة الغريبة التي دعاها الحكيم خطأ فيما بعد بالتعادلية . وهي تسمية تمعن في التضليل اذا كانت مرادفا للاعتدال الذي يقول به اليمينيون في أوربا الغربية ، وهي تسمية تحتاج الى تعديل اذا كانت تعني شيئا غير ذلك ، ولنسأل الان « زهرة العمر » فلعل الصبا الباكر كان يمتلك ناصية الجواب .

***

يبدأ الحكيم رسائله الى صديقه الفرنسي قائلا أن الشقاء ليس هـو البكاء، وان السعادة ليست هي الضحك . ويعلل هذه « الحكمة » بأنه يضحك طول النهار لانه لا يريد أن يموت غارقا في دموعه . هو ، كما يقول ، شخص ضائع مهزوم في كل شيء . وقد كان الحب آخر ميدان دحر فيه . واذا كان يردد أحيانا أناشيد القوة والبطولة ، فانه يصنع ذلك تشجيعا لنفسه ، كمن يغني في الظلام طردا للفزع . ويبدو أن هذه المشاعر هي التي تجعله يتعاطف مع ما دعاه بالضعف الانساني ، فيقول انه لولا هذا الضعف الانساني مـا وجدت العواطف الانسانية الجميلة التي تنتج احيانا الاعمال الانسانيـة العظيمة . ويتساءل لماذا نعد دائما الضعف البشري نقيصة ، ما دمنا قـد وصمنا به الى الابد فلنحترمه أحيانا ، ولنستثمره ، ولنحوله الى فضيلة من فضائل البشر، بغير هذا فان الحياة لن تحتمل . وهو ليس تعيسا لان الحب في حياته قد تحطم ، فالحق انه ليس بالحب وحده يحيا الانسان . وانما ايامه كلها اصبحت بلا مذاق ، كالماء القراح يجرعه على غير ظمأ ، والمستقبل أمامـه محوط بالضباب ، يخيل اليه انه هوى قبل الاوان ، كالثمرة التي تسقط من الفرع قبل النضوج . ثم يخط هذه العبارة المؤسية وكأنها مخطوطة من دم، « كل شيء حولي يهدمني هدما » .

تلك كانت الحالة النفسية التي عرفت طريقها الى قلب توفيق الحكيم وعقله منذ وطأت قدماه الارض الاوربية . وهي تلخيص دقيق للتناقض الاول ، والرئيسي في حياة كل عربي يحل أزمته مع مجتمعه : السفر الى أوروبا . فقد ترك الحكيم أرض مصر على أثر توصية لطفي السيد لوالده بأن يعمل لترحيله الى باريس حتى يحصل على الدكتوراه في القانون . وبموافقة الوالدين ،اقلع الحكيم الى بلاد الغرب ، وهو لا يحتضن بين ضلوعه سوى الفن والفكر . أما دراسة القانون فلم تكن سوى جواز السفر الى الخارج . وفي أحيان كثيرة ،

كانت تنتابه في فرنسا أزمة ضمير تجاه والديه ، فينكب على كتب القانـــون ويقضي الليالي ساهرا ، حتى اذا اقبل الامتحان كان من الراسبين . وهـــو يرضي ضميره بتلك النوبات من يقظة الضمير التي تفاجئه في فترات متباعدة . اما حياته الحقيقية فكانت المسرح وقراءة عيون الادب العالمي التي حرم منها كثيرا .كان يقول في سجن العمر انه الى جانب الكتب الماجنة التي كانت الايدي تتنازعها خفية في الفصل مثل كتاب « رجوع الشيخ » ، كان يقبل على قراءة الكتب الجادة العميقة . ولكنه يعترف بأنه لم يكن يفهم شيئا « لذلك كله ضاعت علينا فرصة التكوين الفكري الفلسفي الحقيقي في تلك المرحلة التي تريد فيها العقل أن يتفتح للتفكير بل ان امهات الكتب الادبية نفسها التي كان يجب أن نطالعها في تلك المرحلة لم تكن في متناول ايدينا » .

كان التناقض الاول ، والرئيسي ، بين الحكيم وباريس ، هو التناقض البديهي بين الشرق والغرب ، بين حضارة متخلفة مقهورة ، وحضارة متقدمة قاهرة . نفس التناقض الذي عاناه من قبل طه حسين وسلامة موسى ، ومن قبلهما رفاعة الطهطاوي وعلي مبارك ، ومن بعدهما لويس عوض ومحـــمد مندور ، أي انها تكاد تكون الظاهرة الاساسية الغالبة على تكويننا الثقافـــي والضميري ، أن يجتاز روادنا هذه الازمة الحادة بين التكوين المتخلف المنعكس في السلوك اليومي ، والتطلع الى المثال المتقدم في السلوك والفكر . وهـــي أزمة تتعدد مستوياتها من لحظات الجنس مع امراة ، الى لحظات الفكر مع كتاب أو متحف أو معرض أو قاعة موسيقى .

ولا شك أن جميع الذين تعرضوا لهذه الازمة من مفكرينا وادبائنا قـــد أحسوا بالارتباك لاول وهلة ، لان الانفعال الاول لن يكون اقل ولا اكثر من الانفعال بصدمة مفاجئة . ولكنهم بعد دوار الصدمة ، تفاوتت الانعكاسات العميقة التي استقرت في وجدانهم وعقولهم طويلا ، أو التي أضافت الى ملامح تكوينهم شيئا جديدا . فمنهم من كان رد الفعل الاول والاخير هو السخط على هذه الحضارة « المنحرفة » أو « المتبرجة » على حد تعبير البعض . ومنهم من أصبح لاجئا حضاريا ان جاز التعبير عن درجة الذوبان التي دفعت بالبعـــض الاخر الى الالتحام بكافة مقومات الحضارة الاوربية . والقليل النادر مـــن استطاع ان يرتفع على مستوى ردود الافعال ، ويتخذ موقفا أو فعلا أصيلا مستمدا من واقعه الشخصي والموضوعي ، لا بحكم « الامر الواقع » ، كما يتبادر الى الذهن، وانما بحكم « احتياج الواقع » الى سمات جديدة تتلاءم مع مقوماته الايجابية العريقة ، وتنزع عنه مقومات السلب الطارئة ، ويجلب

من الواقع الحضاري الجديد ما يحل مكانها ويدفعها الى امام ، الى مستوى المشاركة الحية الفعالة ، بدلا من بقائها في مستوى « الاخذ على الجاهز » الذي استنامت بواسطته للقهر الاجنبي ، واستكانت للحضارة الغالبة .

ولم يتخذ الحكيم في البداية موقف رد الفعل المذعور من الحضارةالعربية وان اتخذ موقف « الدهشة » . ولكنه لم يستمر على موقف واحد ، بل تطور الى العديد من المواقف التي انتهت به الى موقف تلك القلة من مفكرينا وادبائنا الذين يأخذون من الحضارة الجديدة اشياء ، ويرفضون ــ جبرا واختيارا ــ اشياء أخرى . كان في القاهرة يعرف المراة « كما يتاح لامثالنا مقابلتها وقتئذ . في تلك الاماكن المظلمة » . هكذا كتب في سجن العمر . اما في باريس فقد عرف المراة في صور عديدة متنوعة . تبقى من بينها صورتان رئيسيتان : صورة ساشا التي أذهلته بجسدها ومأساة حبها ، فأمضى معها بضع ليال زاخرة بالمتعة الحسية الطاغية . وصورة ايما التي شاءت أن تسترد منه حبها ، حتى الاوهام والاحلام ، فكتبت اليه تصف الايام التي قضتها معه بعبارات صريحة للغاية « اتمنى اني ما عشت قط هذين الاسبوعين » . وفي الجانب الاخر من شاطيء العلاقات الانسانية ، عرف الحكيم معنى « الصداقة » لدرجة انه كان يفصل بين صداقته لاندريه ، و « صداقته » لزوجته جرمين التي كان يعدهــا صداقة اخرى مستقلة تقوم على احترامه لشخصها وتقديره لذكائها « لــن تتصور مقدار ما يحدثه جلوسي اليها من نتائج فكرية » كما يقول لزوجها في رسائل زهرة العمر . وغدا ــ يستطرد الحكيم ــ تزول الحسابات المادية . ولن يبقى لنا غير الربح المعنوي ، الذي اكتسبه أحدنا بمعرفة الاخر .

أما علاقته بالفن فقد مضت هي الاخرى في خط مواز لعلاقاته العاطفية والانسانية . فهو يصف هذه البيئة الحديثة ، وما يسود فيها من جو«المودرنزم» على حد تعبيره ، بأنها تفسد حسن فهمه للاشياء ، وتحول دون تعرضه لحقيقة شخصيته في الفن والادب . وهو يحب المودر نزم ، ويخشى أن يقول لصديقه أنه يقلد أساليبه على الرغم منه . ويبلغ توفيق الحكيم درجة عالية من النضج النفسي حين يكتب صادقا : « لست أدري أمن سوء حظي أو من حسنه ، اني أعيش الان في أوربا وسط هذا الاضطراب الفكري ، الذي لم يسبق له مثيل ، فهذه الحرب الكبرى قد جاءت في الفنون والاداب بهذه الثورة التي يسمونهــا المودرنزم ، فكان لزاما علي ان اتاثر بها ، ولكني ــ في الوقت ذاته ــ شرقي جاء ليرى ثقافة الغرب من اصولها ، فانا موزع الان كما ترى بين الكلاسيــك والمدرن لا أستطيع أن أقول مع الثائرين فليسقط القديم لان هذا القديم ايضا

جديد علي .. فانا مع أولئك وهؤلاء ... »

انه بهذه الكلمات يضع كلتا يديه على معنى الفرق الجوهري بين الشرق والغرب . فهو ليس فرقا نظريا غير قابل المحو وانما هو فرق طارىء لا يلبث أن يزول . هذا من ناحية ، الوعي بها ينفي مركبات النقص التي تتولد عند أصحاب المواقف السلبية من حضارة أوربا ، سواء كانت رد فعل مذعور يتقهقر بنا الى الوراء ، أو رد فعل يصل الى درجة الذوبان . هذا الفرق في مستواه الثقافي والفني ، ينعكس على ما أدعوه بمسارنا الخاص في مجال الادب . فنحن من جهة لم نعان ميلاد الاتجاهات الفكرية في النقد والفن من الكلاسيكية الى الواقعية الى المذاهب الحديثة . ونحن لم نخلق آدابا تثمر هذه التيارات بصورة حرفية لما هو في أوربا . ونحن أخيرا قد استوردنا مع بوادر نهضتنا الحديثة بعض ما في حضارة الغرب من الوان وخطوط واشكال وقوالب ونظريات . وبالتالي فنحن لا نملك في معظم فنوننا السائدة كالمسرح والقصة ، سوى التجربة الاصيلة . أما صياغتها فقد وفدت علينا ضمن واردات الغرب منذ نهاية القرن التاسع عشر . وليت الامر كان ميسورا مبسطا على هذا النحو الذي يفرق بين التجربة والصياغة الفنية . ولكننا نعلم أن ثمة تفاعلا عضويا بين الشكل والمضمون في تجربة الخلق الفني والابداع الجمالي . وهكذا نعتقد أن مسارنا الادبي الخاص يتسم بمجموعة من الخصائص المستقلة التي تميزه عن خط التطور الاوربي . ومن هنا كانت المنعطفات الاوربية في تصنيف آدابنا ونقدنا لا تطابق هذه الاداب ولا نقدها .

ومن هنا قلت أيضا أن توفيق الحكيم بلغ درجة عالية من النضج النفسي والعمق والاصالة والصدق ، حين قرر في اعتراف بالغ الامانة والدقة انه أحس بارتباك عظيم بين خضم تيارات الفكر الاوربي ، وموجاته الفنية التى لم يكن لها ثمة شبيه في بلده ، يمكن المقارنة بينهما ، أو الاهتداء بأحدهما في التعرف على الاخر .

ولقد كان رد الفعل الاول عند الحكيم موحدا بين سلوكه وفكره . فقد أخذت طبيعته تميل الى عدم الاخذ بما يأخذ به الناس جميعا من أوضاع ، هربا من الوقوع في الابتذال ، وشغفا جنونيا بالتميز والاغراب ، فهو لا يرتدي كما يرتدي الاخرون ، ولا يدخن كما يدخنون ،ولا يهدي الى حبيبته الازهار الجميلة . وقد وجد في أهل « المودر نزم » عقله ومأواه ، بل وجد كل طبيعته بكل ما تنطوي عليه من « حمق وجنون » . انه وجد على الاقل سندا وأساسا

لرغبته المحرقة في الخروج على ما سماه بالمنطق العام . ويقصد به المنطق المبني على فروض عامة مصطلح عليها . ذلك انه أراد في ذلك الوقت أن يكون هنالك منطق خاص يحوي فروضا خاصة لا تخضع للمألوف من الاراء والمشاعر. لهذا كانت حركة « المودرن نزم » عنده تعني اتجاها الى عدم التقيد بالمنطق العام ، والنزوع الى المنطق الخاص .

من الممكن بعدئذ أن نحصي العديد من الوان السلوك واشكال الفكر التي ابتهج لها الحكيم وكانت فيما بينها تصنع مع ما سبقها مجموعة من النقائض . فقد تجاوز رد الفعل الاول وهو « الدهشة » الى موقف جديد دفعه لان يتصور نفسه « رياضيا » لان أفكاره وتصرفاته كما يقول تكاد تسير على طريقة هندسية أو حسابية أو جبرية . يقابل الرجل « الرياضي » في توفيق الحكيم ، الرجل « العاطفي » بمعنى جديد ، هو أن الذي لا يعرف ولا يستطيع أن يحب انسانا ، لن يعرف، ولن يستطيع ، ان يحب الانسانية . وكانت تلك هي اللحظة التي أحس فيها بأن تفكيره الشخصي قد تكون الى حد ما ، وأن نظرته الخاصة بدأت تطالبه بأن يستقل في التأمل والتقدير والاستنتاج . جاءت اللحظة التي شعر فيها بوجوب السير بمفرده . وكانت بوادرها ذات يوم أدرك فيه أن محادثاته مع الشاعر البرناسي العجوز الذي أحبه وعطف عليه وزار معه معظم ملامح باريس الفنية ، لم يعد فيها جديد يثير اهتمامه او التفاته. وبدأت حياته الحقيقية حياة الهضم والتمثل مع محاضرات دولاكروا عن الاحوال النفسية للفن ، وبرنشفيج عن صلات العلم بالدين ، ودروس روبيه عن المذاهب الاخلاقية والسياسية لافلاطون وأرسطو ، ودروس فوجير عن مصادر فن العمارة الاغريقية واثار اكربول اثينا ، ومحاضرات شنيدر عن ميكل انجلو وعصره ، وبرونو عن الثورة واللغة ، ومحاضرات لجويس عن تاريخ الشعر الانجليزي . وقد كانت المتاحف والمسارح وقاعات الموسيقى والصداقات النسائية والصداقات العائلية والصداقات الفنية بمثابة مادة اللحام بين النظرية والتطبيق . لهذا كله كانت « الكارثة العظمى » عند توفيق الحكيم هي قرب العودة الى بلاده ، اذ لا حياة في مصر لمن يعيش للفكر . أما « أوربا العظيمة » فهي معبد الفكر الحقيقي لمن شاء التبتل في محرابه ، لمن اراد أن يصبح فيما بعد « راهب الفكر » . ويبدو أن أوربا العظيمة في ذلك الوقت ، تراءت لعين الحكيم من خلال عصورها الذهبية الغابرة . ولكنه حينذاك وبالرغم من ربطه الوثيق بين الفن والحياة التي كان يلاحظ انعكاساتها الوجدانية على المعمار والموسيقى واللوحات والتماثيل والروايات والمسرح .

اقول انه بالرغم من ذلك ، لم ير الوجه الاخر من أوربا العظيمة بحق ، فدما قدمته للانسانية من حضارة بلغت الذرى ، ولكنها تخلفت عن الركب الانساني المتقدم على الشاطىء الاخر حين اتخذت من القهر الاسـتعماري اداه للسياده.
لم يكن يعلم أن أوربا العظيمة هي السبب الرئيسي في انه « لا حياه في مصر لمن يعيش للفكر » . لم يكن قد اكتشف بعد الموقف الثالث الذي شخذه القله النادرة من عظام مفكرينا الذين نهلوا من العالم الاوربي والحضارة الاوربيـــة الشيء الكثير . الموقف غير المذعور من هذه الحضارة ، غير الذائب فيها ، وانما هو الموقف الموضوعي الذي يتحسس نبض حضارة بلاده ، فيتلمس احتياجاتها الحقيقية ويسارع بتلبيتها . فيمتص من أوروبا كل ما من شأنه أن يضيف اليه عنصرا ايجابيا ، ويستلب في نفس الوقت عناصر السلب . لم يكن هذا الموقف آنذاك هو موقف الحكيم . وانما تطورت لديه « الدهشة » الاولى الى موقف « التمزق » الملتاع ، لا بين الشرق والغرب ، فقد بات الغرب لديه هـــو « أوربا العظيمة » بصورة حاسمة . وانما التمزق بين الرغبة والضرورة ،أو بين الواقع والمثال . وهكذا ، من الاعماق ، صرخ « ان حياتي مفككة،كالقصة المفككة ، أو الهيكل المزعزع الاركان .. حياتي كلها ليست الا قارب ثمل » .
لم يكن الصراع بين الشرق والغرب في نفسه هو السبب في هذا التمزق . لانه في موقفه الجديد يعي كما قال لاندريهان هزة التصادم بين الشرق والغرب هى وحدها التي تفتح الاعين المغلقة في الشرق والغرب . « ان في تلاقينا لمعنـــى اوسع من كل معنى شخصي أو فردي ، ان فيه قوة الرمز ، ما من مرة احتك فيها الشرق والغرب الا وخرج من احتكاكهما ضوء أنار العالم ، وما من مـــرة تلاقى فيها وجه الشرق بوجه الغرب ، ونظر احدهما في عين الاخر ، الا وابصر جمال نفسه كانه ينظر في مرآة » . هذا وعي ناضج بما يمكن أن يكون عليـــه الاخذ والعطاء في حركة التفاعل الحضاري . لهذا لا نستطيع ان نقول بـــان التناقض القائم بين الشرق والغرب هو عماد المرحلة الثانية في حياة الحكيـــم بأوربا . حقا ، هو يشير أحيانا الى ما سماه « بأفيون الشرق » الذي كـــاد عقله يخبو تحت سطوته ، لولا انالامر انتهى به الى « النور » الذي أتاه من الشاطىء الاخر . ولكن مثل هذهالاشارات لم تكن تعبر الا عن الام اليأس المرير من البقاء في أوربا أطول فترة ممكنة . ولا يتخلص توفيق الحكيم من مرارة هذه الالام اليائسة الا بين احضان أرض مصر حين بدأت المرحلة الثالثة في موقفه من أوربا . وهي المرحلة التي عاشت معه ، وعاش لها طوال رحلة العمر . عاد ليكتب الى اندريه عن رؤياه الجديدة التي تدفعه لان يقول ان الادب لا ينافي حياة المصنع ، فالادب هو الحياة أو التعبير عن الحياة « انـــه

الحياة كلها التي تحوي في جوفها المصنع وغير المصنع » . والفن ليس هو الطبيعة ولا هو الحقيقة ، ولكنه « تقطير » لكل منهما من خلال « امبيق » الفنان . من هنا كان الادب الروسي في نظره كما كتب لاندريه من الاسكندرية هو أدب الانسانية العظيم ، بينما لا يرى في الادب الانجليزي الا مجموعه مغامرات في التاريخ والمجتمع والنفس الانسانية ، أما الادب الفرنسي فهو ادب الشكل في جماله الساحر ، والفن الاغريقي هو تجميل الطبيعة الى حد اتساعها بنقصها ، بينما الفن الفرعوني هو الاب الشرعي لمختلف الفنون الحديثة (وهي نفس الفكرة التي أوحت له « بياطالع الشجرة » بعد عشرات السنين من كتابته لهذه الرسائل) . وهو يسأل صديقه قرب نهاية التراسل بينهما في صراحة قاسية « هل حقيقة — بينك وبين ضميرك — تعتقد أني سأنتج شيئا في شؤون الفكر والادب ؟ » . انه يحس بعد ان غرق في آداب الامم كلها وفلسفاتها وفنونها ، بعد أن تعرف معرفة حميمة على تاريخ النشاط الذهني كله ، يحس بأهمية السؤال وصدقه : ماذا يمكن أن يفعل ؟ لقد بدأ يبصر وقتئذ ، فتبين له بعد طول الجري والجهد أن الاسلوب أحيانا هو حجة الكاتب الذي لا يجد ما يقول . ان الذي عنده ما يقوله للناس يخرج بكل بساطة ما لديه من كنوز ، لايحفل بأسلوب التقديم . فما أروع الحقيقة — يقول الحكيم — لو تفجرت وحدها ، من أعماق القلب الصادق ، في كلمات بسيطة « لهذا كان الاسلوب أحيانا كل أدب اولئك الذين لا يحملون في جعبتهم ما ينفع الناس » .

وكانت هذه الفكرة هي بداية المشى الذي بحث عنه طويلا . ان بلاده تغط في نوم عميق حقا ، ولكن ما دوره هو ازاء هذا الغطيط ؟ اذن ، فهو يستطيع أن يؤدي « دورا » وقد كانت هذه مشكلته الاولى ، فلا بد من جهاد شاق لتتخلى بلاده عن العرف السائد بين ادبائها عن معنى الاسلوب كمرادف للغة المتصنعة المنمقة . وقليل ، بل أقل من القليل ، من فطن الى ان الاسلوب هو روح وشخصية . بل ان هذه القلة القليلة الرائدة لمعنى الاسلوب الحديث كانت تلاقي من العنت والاضطهاد في الوسط الادبي ، ما كان جديرا باشاعة روح السأم والملل من امكانية الاصلاح . وليس ببعيد ما نقرأه عما لقيه سلامه موسى في كتابه « البلاغة العصرية واللغة العربية » من هجوم الرجعية الادبية عليه هجوما بشعا . هكذا وصل توفيق الحكيم الى أنه لا يخلق الاسلوب الحق الا الكاتب الصادق في شعوره وتفكيره الى حد ينسيه انه ينشىء أسلوبا « البلاغة الحقيقية هي الفكرة النبيلة في الثوب البسيط . هي التواضع في الزي والتسامي في الفكر » . وهي نفس الرسالة التي حمل لواءها سلامه

موسى منذ بداية القرن العشرين . والفرق الوحيد بينهما أن الحكيم كان يحقق دعوته هذه عن طريق الفن ، أما سلامه فكان يدافع عنها بصورة تقريريـــــة مباشرة . واكاد اقول ان احدث منجزات التطور اللغوي في بلادنا يرجع الفضل فيه اساسا الى هذين الرائدين : توفيق الحكيم في الفن الادبي ، وسلامه موسى في الفكر الاجتماعي . وعندما اقرا في رسائل الحكيم الاخيرة الى صديقــــه الفرنسي ، انه لو نزل ادباء اللغة الفصحى عن بعض جهودهم ، وعبروا عن مطالب عصرهم وشعبهم لكان الادب العربي اليوم في مقدمة الاداب العالمية عندما اقرأ هذه الكلمات اكاد افتح « البلاغة العصرية » لسلامه موسى واعيد قراءتها حرفيا من جديد . فنحن كما يقول الحكيم في رسالته تلك « عبيد ذلك الميراث والعبارات والتراكيب التي وجدناها داخل صناديق المعاجم العتيقـــة وكتب اللغة القديمة » وهي الفكرة المحورية في كتابات سلامه حول اللغـــة العربية . ويختتم الحكيم زهرة العمر بقوله : « اني اضع دائما نصب عيني هذه المصادر الثلاثة استلهمها فنيا : القرآن والف ليلة وليلة والشعـــــب أو المجتمع » . وتأتي اخر كلماته من طنطا حيث كان يعمل وكيلا للنائب العام « اني غارق في الحياة والواقع الى اكثر من اذني » . . ولو علمنا أن «يوميات نائب في الارياف » هي نتيجة هذا الغرق في الواقع، لاستطعنا ان ندرك أبعاد ذلك الثائر المعتزل في البرج العاجي .

ان الحكيم في « سجن العمر » و « زهرة العمر » قد أضاء لنا الطريق الى تفاصيل مرحلة التكوين في حياته الباكرة . وهو لم يكتب بعد « رحـــلة العمر » التي تلت تلك المرحلة الى الوقت الحاضر . ولكننا لا ننسى أن مـــا كتبه الحكيم من مؤلفات تربو على الاربعين كتابا من مسرح وقصة ومقالات ، هو تفاصيل او نتائج رحلة العمر التي لم تكتب بعد . كذلك فان الخطــــوط الرئيسية التي جادت بها مذكرات سجن العمر ورسائل زهرة العمر ، كانت البذور التي التحمت فيما بعد بأرض الواقع المصري فأنبتت واثمرت كافـــــة الدقائق الصغيرة في حياة الحكيم وفنه . أي اني اكاد اجزم بأنه لم يحدث ثمة تغيير في هذه الحياةوذلك الفن من حيث الجوهر . وانما حدثت اشكال عديدة من التنمية والبلورة والتطور . وهو ما احاول اكتشافه في خطوات الحكيـــم القادمة من أوربا . الخطوات التي قادته من اسرة متوسطة بالريف المصري، تعاني ويلات تمزقها الاقتصادي والاجتماعي ، الى الصراع النفسي المركب ، الى الشكوك الفكرية والقلق الفني ، الى موقف الدهشة مـــن لقائه الاول بالحضارة الاوربية ، الى موقف التمزق بين الواقع والمثال ، الى معانقـــــة الواقع بين احضان المثال . هذه الخطوات جميعها التي دارت بين الفـــــن

والحياة في محور ثوري ، ولكن على المدار الايمن من الثورة التي عبرت عن نفسها في الشكل المسرحي ، والمسرح الذهني بالتحديد ـ هذا في المستوى الفني ـ كما عبرت عن نفسها من عودة الروح الى يوميات نائب الى أهل الكهف في دائرة المعتزل عن العمل السياسي المنظم والمباشر . أي في دائرة الفكر المجرد الي دعاه خطأ فيما بعد بالتعادلية . وسوف نرافق هذه المعاني كلها ، فرادى ومجتمعة ، فيما بداه الحكيم من سلسلة كتاباته الفكرية التقريرية المباشـرة .

الفصل الثاني
فنان الحياة

عندما كان توفيق الحكيم في باريس بدأ يخطط لتأليف كتابين كبيرين أولهما « عودة الروح » والاخر كتاب عن الفن من ثلاثة أجزاء حول تاريخه ومذاهبه وقضاياه . وقطع الحكيم شوطا في كل من الكتابين يبلغ حوالي خمسين صفحة ، ولكنه في النهاية توقف أمام أحد أمرين : اما « عوده الروح » واما كتاب الفن . ولم يتردد كثيرا ، فأعدم كتاب الفن . فهل كسبنا أم خسرنا؟ بمعنى آخر ، على اي الوجوه تأثر الادب المصري الحديث ، بهذا الحكم الذي نفذه الحكيم بتمزيق الصفحات الخمسين التي كتبها ؟ أما توفيق الحكيم فيقول انه ندم فيما بعد على ضياع هذه الصفحات هدرا ، فربما كانت تلقي بعض الضوء الان ، على اهتماماته المبكرة . وفي رايي ، اننا لم نخسر كثيراً ، لاننا كسبنا اولا « عودة الروح » ، ثم انني أعتقد أن توفيق الحكيم لم يهمل كتابه في الفن . فقد أعاد كتابته مرارا في عشرات المقالات التي كتبها حول هذا الموضوع . فهناك مجموعتان رئيسيتان من مقالاته التي كتب بعضها قبل ثورة ١٩٥٢ وضمنها كتابه « فن الادب » الذي صدر في عام الثورة والبعض الاخر كتبه بعد ذلك التاريخ وضمنه كتابه « أدب الحياة » الذي أصدره عام ١٩٥٩ .

ولا شك أنها فرصة رائعة أن يكون الحكيم — فناننا — قد أهدانا هذه المجموعة الهائلة من الكتابات المباشرة في الادب والنقد . لقد أثبت أن في تكوين كل فنان ناقد . ومن ناحية اخرى تكاد كتابات الحكيم النظرية أن ترسم لنا ملامح بناء كامل لوجهة نظر الفنان في الفن الادبي .ومن هنا نكاد نوقن بأن الكاتب لا يقبل على عمله الفني بصورة عشوائية ، بل على درجة ما من التخطيط .

ان هذه المجموعة الكبيرة من الكتابات المباشرة تؤكد أن الحكيم لم ينزو

قط في برج من العاج ، لانه شارك في كل الاحداث ، حتى البسيطة منها التي لا تحتاج من الفنان أن يقربها بحكم طبيعة العمل الفني الذي يحتاج بدوره الى مسافة بينه وبين الاحداث . فقد أسهم الحكيم بصورة ايجابية في كل صغيرة وكبيرة بالحقل الادبي ، المحلي والعالمي ، وليس الحقل الادبي بمعزل عـــن ضجيج الاحداث المحيطة بالانسان .

ومنذ البداية يجب أن نسجل احدى الملاحظات التي تقودنا الى قلب توفيق الحكيم وعقله . فبينما نحن نستطيع أن نحصل على موقف وطني تقدمي واضح من كتاباته الفنية الاولى ، كعودة الروح ويوميات نائب ، ويختلف موقف بعض النقاد من كتاباته الفنية الحديثة نسبيا . . الا أننا نضع ايدينا على عكس هذا الموقف من كتاباته النظرية ، التي تبلورت في صورة غير واضحة بكتاب « فن الادب » وهو يضم بعض مقالاته التي كتبها عام ١٩٣٤ وبعضها الاخر كتبـــه عام ١٩٤٨ ، أو ما بين هذين التاريخين . بينما نجد في كتابه « أدب الحياة » صورة واضحة محددة التزم بها بشكل صارم في تلك الفترة الحديثة نسبيا ، والواقعة ما بين ١٩٥٢ و ١٩٥٩ .

والكتاب الاول ــ فن الادب ــ يناقش ثلاث زوايا لكل من العمل الادبي والنقدي . الزاوية الاولى تناقش الادب والنقد من حيث علاقتهما بالفنـــان والناقد كعملية خلق ذاتية . وقد تعرض المؤلف في هذا الجزء للمبحث الاساسي في علم الجمال (لحظتي الخلق والتذوق) ، كما ناقش معنى التقييم أو نظرية النقد . أما الزاوية الثانية فقد تخصصت في علاقة الفن والنقد بالقارىء المتلقي من حيث المناخ الحضاري الذي يؤثر في عملية التفاعل بين طرفي العمل الفني: المبدع والمتلقي . والزاوية الثالثة التي يقوم عليها هذا الكتاب هي علاقة الفن والنقد بالتاريخ الادبي من حيث صلتهما بالحرية والحياة المعاصرة والخلود ، وغيرها من القيم .

يقول توفيق الحكيم في الجزء الاول من « فن الادب » أن الموضوع في الفن ليس بذي خطر ، وليست الحوادث والوقائع في القصص والشعـــــر والتمثيل بذات قيمة ، ولكن القيمة والخطر في تلك الاشعة الجديدة التـــي يستطيع الفنان أن يستخرجها من هيكل تلك الموضوعات والحوادث والوقائع (ص ١١ ــ ط اولى) . ثم يبحث عن الذات الفنية فيؤكد أن الفنان أو الاديب يظل يبحث عن ذاته وشخصيته الى أن يجدها ، فاذا هي تملكه بعد ذلك الى الابد ، وتطبع كل ما يلمسه بذلك الطابع ، الذي لا يزول ولا يتحول . واذا هو يعرف بطابعه ، لا فيما ينشىء فقط بل فيما يحاكي أيضا .ويتم اكتشاف الذات

الفنية المبدعة من خلال ما يتركه لنا الفنان من جملة آثاره التي نتعرف فيها على شخصيته الكاملة من اسلوبه في التفكير والتعبير وطريقته في تناول الاشياء . ولكنك — يقول الحكيم — وقد أحطت به ونفذت الى لبه لا بد انك صائح بلهجة المحبة والالفة « دائما هذه الطريقة . . ! دائما هذا الاسلوب ! . . لو يخرج عن ذلك قليلا ؟!! » يخرج من ذلك الى أين ؟ . . وكيف يخرج عن طريقتـــه وأسلوبه ؟ انها ذاته « تلك مأساة الطابع والشخصية ، ما دام قد صار لـــه طابع فلن يخلع عنه أبدا . . ولا بالموت » (ص ١٢ ، ١٥) .

ولا شك أن الحكيم بهذا الفهم الحي العميق ، للعلاقة الجدلية القائمةبين الفنان وآثاره قد أنار السبيل الى ذلك المفهوم القائل بأن شخصية الاديب هي مؤلفه الاول ، وهو المفهوم الذى قال به سلامة موسى منذ بداية القـــرن الحالي . على أننا يجب أن نفرق بين تشابه الاراء في بعض جزئيانها وبيـــن مطابقتها الحرفية . ولما كان ثمة فرق جوهري بين الحكيم كفنان وسلامـــة كمفكر ، فقد نشأت عن ذلك بعض الفروق الهامة . فشخصية الاديب هي مؤلفه الاول بالمعنى الاخلاقي عند سلامة موسى ، بينما توفيق الحكيم لا يقصد الا المعنى الفني . ومن التعسف والميكانيكية المبتذلة أن نفصل بين الطابـــع الاخلاقى والطابع الفني لشخصية الاديب المؤلفة بوجدانه وعقله وتكوينـــه الذاتي والموضوعي ، ولكن يجب بالفعل أن نميز بينهما . بل ربما كان التداخل والتشابك بينهما أدعى الى التمييز المتفحص لهما . فسلامة موسى كان يعني ذلك المفهوم الذي أشاعته الافكار الاشتراكية الليبرالية المنقولة عن جماعة العقليين والجمعية الفابية بانجلترا . المفهوم القائل بأن هناك اتصالا وثيقا بين سلوك الانسان وفكره ، وأن هذه الظاهرة تبدو في قمتها عند الاديب والفنان ورجل الفكر . أما توفيق الحكيم فيعني ما قالت به بعض تيارات الفكـــر الفرنسي في أوائل القرن العشرين من أن ذاتية الفنان هي المنبع وهي المصدر في عملية الخلق الفني ، ربما كان الخالق — الفنان — وريثا لبعض التقاليـــد الادبية والرواسب الاجتماعية ، وهذه كلها تشترك في صياغة عمله الفني ، ولكن من خلال صفاته الذاتية الامينة لصدقه الكامل مع النفس لا مع التقاليد أو الرواسب أو المجتمع المحيط . كان هذا التيار قريبا من الرومانتيكيين ، ولكنه لم يكن رومانتكيا خالصا . ذلك أنه لم يناد قط بأن يكون الفن « ترجمة ذاتية » لاحلام الفنان وأوهامه ورؤاه الشخصية ، بل نادى بأن يكون الفـــن تجسيدا أمينا للذات ، مهما كانت انشغالات هذه الذات وهمومها ، فردية أو اجتماعية .

هذه النظرية التي ولدت فيما بعد فكرة الصدق في الفـــن ، ولا أقـــول الصدق الفني ، لان الصدق في الفن قريب من الرؤية الاخلاقيه التي نجعل من سلوك الاديب نموذجا تطبيقيا رائدا لفكره . ومرة اخرى تفترق النظريتان عند منعطف الطريق : احداهما ــ التي انطلقت أساسا من الذات ــ تكشف الزيف والافتعال في مدى المطابقة « الفنية » بين أغوار الذات المبدعة والعمل الفني . وهذا هو معيار الصدق في الفن عند توفيق الحكيم . أما الاخرى ــ التي تنطلق من صميم الظاهرة الموضوعية للفن ــ فترى ان الصدق الحقيقي ينبع من النظرة الاستيعابيـــة الشاملة للواقع بما فيه الذات الفنية .

اختار الحكيم الفكرة الاولى ، ليصدر عنها في الكثير من أفكاره المحورية التالية . فهو ينطلق بعدئذ مع ثلاثة أشعة نظرية تنير له معنى « الفنان » ومعنى « الحرية والمسؤولية » ومعنى « النقد » . ولندع الفنان مؤقتا مع حريتـــه ومسؤوليته لنرافقه وهو يرفض النقد التأثري ، فليس للذوق الشخصي ضابط ، واذا ترك الحكم في الاثار الفنية والادبية للذوق وحده ، فقد ترك اذن للفوضى أو للمصادفة (ص ١٨) . أما العمود الفقري للشخصية الفنية فهو سلسلة آثارها بحيث يستطيع الباحث أن يتتبع في حلقاتها صفاته وعيوبه ولوازمـــه وعاداته ومزاجه واتجاهاته . والنقد في عملية الربط بين الحلقات انما يقوم في حقيقة الامر بعمل انشائي ضخم « ان الاثار الادبية بغير نقد بنائي يربط بين أجزائها واتجاهاتها ، لا يمكن أن تصنع أدبا بالمعنى المعروف في الاداب الكبرى » (ص ٢٠) . ولعل ما يبدو على الادب العربي الحديث من فقـــر ــ بقـــول الحكيم ــ راجع الى ظهوره وحيدا غير مستند الى نقد انشائي في مستـــواه يقوم بمهمة التنظيم والتفسير والربط والتبويب ، فكان من أثر ذلك الاهمال أن بدا الادب العربي الحديث في صورة جهود فردية غير جدية « وستظل كذلـــك الى أن يظهر النقاد العظام الذين يتوفرون على درسه ، ويخرجونه للناس والاجيال بناء متسقا ، مرتبطا حاضره بماضيه (ص ٢١) .

هذا ملخص وجهة نظر توفيق الحكيم الى النقد الادبي ، وهي مستمدة بكاملها من وجهة نظره السابقة الى الفن باعتباره اكتشافا مستمرا للذات . فالنقد هنا ــ كما قال ذلك الفريق من النقاد الفرنسيين ــ هو النقيض المقابل لعملية الخلق الفني ، فهو ليكون عملا انشائيا ابداعيا خالقا لا ينبغي أن ينطلق من الذات حتى لا يتورط في أحكام سريعة تتصل بلحظة التذوق العابر . أمـــا النقد الموضوعي فينطلق من العمل الفني بتقييم العناصر المكونة له من الداخل والخارج ، ومن هنا لا بد من مقارنته ببقية الاعمال الاخرى لنفس الكاتب ،

والاعمال الشبيهة له عند الكتاب الاخرين . أي أن المقارنة هي العنصـــر الرئيسي في الحصول على « الطابع الشخصي » للفنان .

غير اني اعتقد أن « المقارنة » وحدها لا تصلح كأداة للنقد الحديث،لانها لا تبرز سوى القيمة النسبية للعمل الفني من خلال الموازنة الدقيقة بين مختلف عناصره التركيبية ، وما يمكن أن يكون قد طرأ على هذه العناصر من تطور من حيث الحجم والمساحات والاوضاع والأفكار فيما يتلو العمل الادبي من أعمال اخرى لنفس الكاتب . بالاضافة الى مقارنة هذه العناصر بشبيهاتها في أعمال الكتاب الاخرين . كل ذلك لا يمنحنا سوى التعرف على القيمة النسبية كمــا قلت . أما القيمة المطلقة للعمل الفني فنحصل عليها بوسيلة اخرى هـــي « التحليل » لاننا بواسطة التحليل نتلمس أوجه الاختلال أو الانسجام في البناء الفني ، ونضع أيدينا على مصادر التوازن أو الاختلال وذلك بالكشف الدقيق عن العناصر المكونة للعمل الفني وحركة تفاعلها مع بعضها البعض . ومن ثم نستطيع بالتحليل والمقارنة معا ، أن نحصل على القيمة النسبية والقيمــة المطلقة للعمل الفني .

الا أن تركيز الحكيم على عنصر « المقارنة » كأداة وحيدة للعمل النقدي ، مرجعه البناء الفكري العام لهذا الفنان . فالتناظر والتقابل والتقاطع وغيرها من اشكال الخطوط الهندسية التي من شأنها أن تخلق « توازنا » بين قوتين ، هي المصدر الرئيسي لفكرة التعادل عند توفيق الحكيم . بحيث تبقى هاتـــان القوتان ثابتتين ساكنتين . وهذا هو الفرق بينه وبين القانون الجدلي القائم على صراع المتناقضات . وهذا أيضا ما يحدد لنا ويفسر طبيعة التكويـــن والتفكير الاجتماعي في أعماله الفنية والفكرية . فهو الابن المخلص للطبقـــة المتوسطةالتي تفهم ثورتها على هذا النحو الابديمن السكونية والثبات ،بمعنى آخر هي الشكل النهائي المطلق لثورة الانسان . هذا المفهوم « التعادلي » كما دعاه صاحبه خطأ هو مصدر التركيز الملح من جانب الحكيم على عنصـــر المقارنة في النقد الادبي ، كأداة وحيدة للتقييم ، لانها تكشف عنده ما اذا كان العمل الادبي يحمل مضمونا وشكلا الفكرة التعادلية أم لا . والنقد التعادلي اذن طموح الى تجاوز النظرة التقليدية لكيان العمل الادبي من حيث الشكل والمضمون ، ولكنه في واقع الامر يتورط في وهاد الشكلية البحتة حين يجعل المعيار الهندسي ان جاز التعبير هو مقياس جودة العمل الفني أو رداءته . فهو يهتم أشد الاهتمام بالصورة النهائية التي يؤول اليها العمل الفني من حيث القالب والمحتوى : هل كل منهما على حدة ، عمل متعادل ، ثم هل هما معا

متعادلان ؟ وربما كانت هذه الفكرة توضح لنا من جديد معنى « الصدق في الفن » عند توفيق الحكيم . فهو اقرب الى فكرة الصواب والخطأ بالمعنـــى الرياضي ، منه الى فكرة الخير والشر بالمعنى الاخلاقي .

وعلى الرغم من ان موضوعية النقد الادبي عند الحكيم تكاد تلامس فكرة « البديل الموضوعـــي » عند اليوت من حيث انهما ينتهيان الى موضوعيـــة شكلية . الا ان هذا التلامس يختفي تماما حين نفرق بين « نظرية الادب » بشكل عام عند اليوت ، وما يقول به الحكيم حول النقد الادبي . فالحكيم يريد ان يخلق بناء تعادليا من ذاتية الخلق الفني وموضوعية التقييـــم النقدي ، احدهما يبدأ من نفسه والاخر يبدأ من حيث انتهى الاول . وقد وقع الحكيـــم بذلك في « تناقض » من حيث أراد أن يكون في « تعادل » . بل ان فرض الفكرة التعادلية مسبقا على وحدة العملية الادبية ، فنا ونقدا ، هي التي أدت به الى هذا التناقض . فلا شك ان الناقد مهما كان موضوعيا في نظرته الى العمـــل الادبي ، يعبر أولا وأخيرا عن « رأي شخصي » أسهم في بلورته وتكوينه مـــا تلقاه من ثقافة واهتمامات فكرية مكتسبة ، وما تلقاه مع النطفة الاولى من ميول فطرية وتركيب نفسي وذهني معين . فذاتية الناقد لا تتعارض مطلقـــا مع موضوعية العمل النقدي ، سواء بسواء في العمل الفني وخالقه . أمـــا اليوت فلم يتورط قط في هذا التناقض ، لان نظرته الادبية تقوم على « التكامل » الوظيفي بين النقد والفن ، لا على التعادل الشكلي بينهما . ومهما اعترضنا على نظرية اليوت في الادب والنقد ، فاننا نعترف له بادراك المنطق في جزئيات بنائه النظري .

وهذا يجرنا الى نقطة اخرى حول عملية التفاعل بين النقـــد والفن . فالحكيم يرى في « الادب الذي يبتكر والنقد الذي يفسر » جوهرا لهذا التفاعل . والحق أنه أصاب الرأي بشأن العلاقة بين كل من النقد والفن في جانـــب ، والقارىء في الجانب الاخر . فالادب يخلق في وجدان القارىء وعقله أحاسيس وافكارا جديدة ، والنقد يبلور هذه الاحاسيس والافكار في اطار جديد . وهكذا يتحقق التكامل بين النقد والفن في الاداء الوظيفي عند القارىء . اما العلاقة بين النقد والفن خارج وجدان القارىء وعقله ، فتلك مشكلة اخرى .

ولا ريب أن الحكيم يعد من الادباء القلائل الذين يؤمنون بأهمية النقد وجدواه . ولست مغاليا اذا قلت ان الحكيم ونجيب محفوظ ويوسف ادريس كادوا أن يكونوا الصوت الفني الوحيد في بلادنا الذي يؤمن بالنقد ايمانا أصيلا ويقيم لوظيفته في الحركـــة الادبية اعتبارا يقف علـــى قدم المساواة مع الفن

الخالق . هذه النقطة تبدو لي شديدة الاهمية لانه على أساسها يمكن أن ننصور موقف الحكيم الفني من النقد الادبي في مصر . ولقد اشار بصراحـة كاملة الى ثلاث نقاط : مكان النقد في تاريخنا الادبي الحديث ، والنقد النظري والنقد التطبيقي ، وواجبات النقد نحو تاريخنا الادبي .

ان النقطة الاولى تشير في ايجاز الى ان النقد الادبي كان احتكارا لنقاد الشعر الى وقت قريب ، لان القصة والمسرح ، لم يعتبرهما الموقف الرسمي ادبا الا منذ فترة قصيرة نسبيا . ومن ناحية أخرى تشير هذه النقطة الى ما يشبه « الفوضى » في تاريخنا الادبي الذي دفعنا لان نستضيف نيارات النقد الاوربي الحديث وتيارات النقد العربي القديم دون أن نحاول « خلق » نقد مصري أصيل ، يمزج التجربة المصرية في الادب بروافد النقد الغربي والعربي على السواء . وهي نقطة جديرة بأن نؤخذ في الاعتبار دائما لاننا لم نستخلص بعد من هذه الفوضى ، مجموعة القوانين الضابطة لحركة الادب والنقد في تاريخنا الحديث . فلا شك أن لقاءنا منذ عصر النهضة بالحضارة الاوربية قد امتزج بمرحلة البعث العربي والتجربة المصرية المحلية ، وخلق مركبا جديدا بحتاج الى جهد وصبر طويلين لاكتشاف عناصره وتفاعلاتها . فهذا الاكتشاف وحده هو الذي يضيء لنا الطريق الصحيح الى تقييم الاعمال الادبية المعاصرة. أي أنه هو الطريق الوحيد لخلق نقد مصري حقيقي . فالفوضى التي حدثت منذ بداية القرن ما تزال رواسبها الى الان حين نطبق مقاييس غير أصيلة على التجارب المحلية المطروحة أمامنا . ومن ثم تصبح أزمة النقد الحقيقية هـي الانفصال القائم بين موازين نقادنا والتجربة الادبية ، ثم تتكون مع الايام هوة عميقة بين الادب والنقد ، يعزوها البعض في جهل شديد الى عوامل شخصية لا بد لها في نشأة الظاهرة أساسا .

وهنا يأتي دور النقطة الثانية التي اشار اليها الحكيم ، بالنسبة للنقد النظري والنقد التطبيقي . فنحن في مرحلة لا تحتاج منا الى التخصص الحاد في هذا الجانب أو ذاك . لان التخصص لا يكون طبيعيا وصحيا ، الا في أرض ادبية ممهدة للحرث والتخطيط . أرض رسخت في أعماقها تيارات الفكـر النظري للنقد وتغلغلت في داخلها تجارب الادب العظيم . اما الارض التـي تتسم أولا ، بالفوضـى ، فان التخصص فيها يصبح هو نفسه من سمـات الفوضى وهذا ما حدث ، فتددهمت بلادنا تيارات نظرية لا تتلائم مطلقا مع تكويننا الغض ، فلم تجد تجاربواقعية محلية تجري عليها تطبيقاتها . لهـذا اتجهت الى التجريد الفكري حينا ، أو الى التطبيق على الانتاج الغربي الذي

لم نعرفه بلادنا أحيانا . ومن الشاطىءالاخر للتخصص ، وهو النقد التطبيقى، جنينا العديد من الانطباعات السطحية السريعة التي كونت جيلا مهشما من نقاد الذوق التأثري . وقد كان الشاطئان كلاهما من أحلام الوهم المجهــــد بالثقافة الاوربية ، أو الثقافة العربية ، ولم يكن بينهما تيار ثالث يمزج النظرية بالتطبيق من خلال الاعمال الادبية المطروحة بالفعل . حينذاك كنا سنغتنـــي بثقافة الحضارة المتقدمة ، كما نغتني بالتراث ، بلا عقد أو مركبات نقص ، ثم كنا ـــ وهذا هو المهم ـــ سنبلور تجربتنا الخاصة في نظرية الادب ، ونظريـــه النقد جميعا .

واذا كان الماضي قد فات ، كما يقول الحكيم ، فلا أقل من أن نـــــول وجوهنا من الان هذه الو جهة الى تقييم تجربتنا الادبية في النقد والفن منــذ أواخر القرن التاسع عشر الى اليوم، تقييما علميا دقيقا يستخلص قوانيــن مسارنا الادبي الخاص . تلك هي الصيحة التي نستطيع أن نسمع صـــوت الحكيم يصرخ بها في السنوات السابقة على ثوره ١٩٥٢ . وهي صيحة تزداد عمقا وثراء كلما توغلنا معه في السنوات التالية على الثورة .

ويتناول الحكيم في الجزء الثاني من « فن الادب » علاقة الفن بالجمهور والثورة والحضارة . فيقول لا جدال أن الثورة المصرية كان لها أكبر الاثر في توجيه سيد درويش ، كما كان لها أكبر الفضل في كل ما اتسم به هذا الفنان من تجديد « لقد انكشفت لعيني وقلبي معجزة (مصر) عام ١٩١٩ ورأيت الثورة في كل مراحلها ، تسفر عن روح خفية باقية أبد الدهر ، نابضه ، تسعف(مصر) بين حين وحين . ظل هذا الشعور بلا معنى حتى سجلنه في « عودة الروح » فالمعروف أن الثورات لا ينطبع اثرها الا على قلب جديد ملتهب ، ولا يملك مثل هذا القلب الا الشباب في فورة شبابهم ، لهذا كان سيد درويش ـــ ابــــن الثورة ـــ هو قلبها الجديد الملتهب الذي تأثر بها ، وأخرج فنا قاد به الموسيقى الشرقية الى أفق جديد » (ص ٥٢) . ثم يحدد أبعاد وظيفة الفن بنوع التأثير الذي يحدثه هذا الفن ، فاذا طالعنا أثرا فنيا ، وشعرنا بعدئذ بأنه حـــــرك مشاعرنا العليا وتفكيرنا المرتفع فاننا أمام « فن رفيع » . أما اذا لم يحـــرك سوى المبتذل من المشاعر والتافه من التفكير فاننـــا أمام « فـــن رخيص » (ص ٥٧) . فالاثر الفني الكامل في نظر توفيق الحكيم هو الذي يحدثفينا ذلك الشعور الكامل بالارتفاع . وقبل أن يحدد الموقف مـــن الحضارة الغربيـــة والحضارة الشرقية ، يعنيه في البداية أن يحدد بشكل صارم ، الموقف مـــن الاستعمار فيقول ان سيطرة الغرب على الشرق اليوم ، لا تكتفي بالاخضاع

المادي والاقتصادي ، انها تشمل أيضا الاخضاع الروحي « الشعار اليوم : من يحتل أرضك يحتل فكرك ، ومن يسلب بلدك يسلب روحك » (ص ١٢٥) . فأمريكا ـ يقول الحكيم ـ لا تقف عند حد الاحتلال العسكري ، انها تريد أن تفرض على الشعوب تفكيرها الاجتماعي . الا انه لا يتجاهل مع ذلك أن الوعي بكل ما في الحضارة الغربية من جوانب السلب (الفكر الاستعماري) لا يتعارض مع الوعي بكل ما فيها من جوانب ايجابية تتمثل في الفكر العلمي . كذلك الامر في حضارة الشرق ، فالوعي بكل ما فيها من جوانب السلب (التخلف الاجتماعي والاقتصادي والسياسي) لا بد أن يصاحبه الوعي بكل ما فيها من جوانب ايجابية تتمثل في التراث . الى أن يقول « فالخطر على غدنا كل الخطر من ذلك الفهم المحدود لكلمة (طابعنا) ومن تلك الفكرة التي تجعل الشباب يتخذ من روحانيته الشرقية ورواسب حضارته المصرية سجونا وحصونا تعزله عن تفكر العالم، وتمنعه من المساهمة في النشاط الفكري الانساني العام بقوة وشجاعة ،دون أن يرى بهلع في الثقافة الغربية أو الحضارة الاجنبية غيلانا تستطيع أن تخطف بسهولة روحه من بين جنبيه » (ص ٢٧١) .

ان توفيق الحكيم بهذه الكلمات يصل الى تلك الذروة التي وقفت عليها القلة النادرة من مفكرينا وأدبائنا الذين اتصلوا بالغرب وحضارته اتصالا وثيقا ولكنهم لم يجزعوا منه مذعورين ، ولم يذوبوا فيه ذوبانا وانما شقوا طريقهم الثالث بين التيارين الصاخبين فاستناروا بأضواء الحضارة الغربية في رؤية واقعهم المصري ، واستنبتوا التجربة المصرية الاصلية في الادب والفن بغير عقد أو مركبات نقص . ان هذا الطريق الثالث يتفق مع جوهر توفيق الحكيم الذي يميل بطبعه الى « الحل الوسط » فأحيانا تكون هذه الوسطية الى جانب التقدم كما هو الحال في الموقف من الحضارة الذي ينعكس بالضرورة على علاقة الفن بالحياة .

يقول الحكيم (ص ١٨١) أن واجب الكاتب يحتم عليه أن يحدث أثرا سامي الهدف في الناس . وخير أثر يمكن أن يحدثه عمل في الناس هو أن يجعلهم يفكرون تفكيرا حرا ، أن يدفعهم الى تكوين رأي مستقل ، وحكم ذاتي . فاننا لذلك (ص ٢٨٢) نرى الفن لا يزدهر عادة الا في مجتمع بزغت فيه عوامل الاحساس بحرية الرأى ، ونرى الفن لا يموت عادة الا في مجتمع خنقت فيه حرية التعبير عن الرأي ، لان الفنان يجد عمله معطلا عندئذ من ناحيتين : من ناحيته هو ـ الذي لا يستطيع أن ينشىء فنا يوحي بتفكير حر ـ ومن

ناحية الناس الذين وقفت عقولهم في هذا الجو الخانق عن النمو . ثم يصـــل الحكيم الى قضية الادب الملتزم فيرجح أن الالتزام في عنفوانه يوجد في ظـــل الدولة والعقائد الشمولية ، بينما تتضاءل قواه في البلدان الديموقراطية حيث لو اراد الاديب أن يلتزم (ص ٣٠٨) لما قصد احدا هناك يلزمه غير نفســـه ، فالادب الملتزم في البلاد الديمقراطية لا يعدو اليوم أن يكون في صورة مذاهب شخصية . والالتزام عند الحكيم (ص ٣١١) شيء ينبع حرا من اعماق نفسه، فان لم ينبع الالتزام حرا من قلبه وعقيدته فلا تلزمه ايـــة قوة في الوجود .. « فعلى الرغم من مناداتي بالحرية فان عملي في اكثر كتبي هو من صميم الادب الملتزم ، ولست أدري أهذا راجع الى رواسب ماضينا وتاريخنا القديم أم الى طبيعتي الخاصة ؟ . انما الذي اعرفه هو اني منذ امسكت بالقلم ما حاولت قط ان انشيء لنفسي أسلوبا جميلا ، يتميز بجزالة اللفظ وحسن الديباجة ، مما يستهوي القارىء بحلاوة الجرس والرنين !.. هذا الفن للفن في الاسلوب ما خطر لي أن أمارسه .. ولكني اردت أن اتخذ من الاسلوب خادما لاهـــداف اخرى ، غير مجرد الامتاع » (ص ٣١٢) فالالتزام عند الحكيم كما يفسره في موضع آخر هو شيء يمس قضية عامة تتصل بوضع هذه الجماعة البشرية في الظروف المحيطة بها ، شيء يشعرك بأن الاديب أو الفنان ليس مجرد مصور لبيئة وسارد لقصة وخالق لاشخاص ، ولكنه ــ اكثر من ذلك ــ محرك لقضية، ومفسر لوضع ! .. ثم هنالك اخيرا الاديب أو الفنان الذي لا يكتفي بســـرد القصة وخلق الاشخاص ليحرك قضية معينة ويفسر وضع مجتمع ، ولكنه يرمي من وراء عمله الفني الى تحريك قضية العصر كله وتفسير وضع المجتمـــع البشري في الجيل الذي يعاصره ، والزمن الذي يعيش فيه او الازمان المختلفة التي يتطور خلالها « هذه المهمة الاخيرة للاديب او الفنان هي العملة الذهبية التي تصلح للتعامل الدولي في العالم أجمع » (ص ٣١٤) . على ان الالتزام عند الحكيم لا يفضي الى خلود الادب والفن . لان الفن العالي والادب الرفيع وحدهما بغض النظر عن القيم الاجتماعية التي يحملانها ، هما اللذان يستحقان الخلود لما فيهما من « قيمة ادبية رفيعة » تفيض بالشعر والفكر الذي كتـــب بأسلوب « الادب العميق » (ص ٣٢١) . ويستشهد الحكيم لاثبات هـــذه القضية بما قاله بعض النقاد الاوروبيين عن عودة الروح ويوميات نائب في الارياف من أنه لا يشوبهما سوى الايماءات الاجتماعية والقومية التي تحفل بها كل من الروايتين .

بهذا المنظار يرى الحكيم الشعر في صلته بالحياة (ص ٢١٢) بمدلولها

الاكثر شمولا من الواقع اليومي ، كما يرى انسانية الادب (ص ٢٢٠) حين يخاطب الفنان الجوهر الثابت في الانسان مهما ارتدى ثيابا مختلفة الالوان والاجناس والاديان والطبقات والعصور ، ويرى الادب العظيم (ص ٣٢٦) فيما يمكن أن يصلح لهذا العصر وتلك البيئة ، وكل العصور والاجيال « هو ذلك الذي ينظر ــ باحدى عينيه ــ الى الوطن الصغير ، ممثلا في بيئتهوزمنه ، وبعينه الاخرى الى الوطن الاكبر ممثلا في الانسانية الى نهاية الدهر » غير أن هذا الادب العظيم في معاصرته وخلوده لن نكتبه سوى الصفوة الممتازة من القلة النادرة التي عرفها تاريخ العبقرية الانسانية .

★ ★ ★

تلك هي الصورة الشاملة لمفهوم علاقة الادب بالحياة عند توفيق الحكيم ، مرورا بقضية الفن والحرية ، وقضية الخلود في الفن ، وقضيه العبقرية الفردية في الخلق الادبي (١) . وهي في احسن الاحوال ، ظلال باهتة لما ستؤول اليه هذه الصورة في كتاباته التالية للثورة عام ١٩٥٢ الى عام١٩٥٩ حين صدر كتابه الهام « أدب الحياة » . فلا شك أن مفاهيم الاتجاهات البرجوازية في النقد الادبي ، هي التي سادت خطوطها على صورة الادب والفن عند توفيق الحكيم .. بحيث جاء معنى الالتزام والحرية والمعاصرة والخلود والعبقرية خلاصة نقية لتعاليم تلك المدارس التوفيقية التي خلقتها البرجوازية الغربية في الرداء الوجودي تارة ، والثياب البراجماتية تارة أخرى ، والاردية الاخلاقية تارة ثالثة . فهذه كلها مدارس الحلول الوسطية التي تضمد جراح الادب البرجوازي في معركة الوجود . هي تقول على سبيل المثال أن الادب في سبيل الحياة لا من أجل المجتمع ، لان الحياة أكثر شمولا من المجتمع . هذه الكلمة البراقة ــ الشمول ــ لا تعني سوى تجاوز هموم المجتمع وتخطيها باسم المطلقات المثالية في حياة الانسان ، كالعطش الميتافيزيقي الى معرفة سر الكون ولغز الوجود وما اليها من هموم بعيدة عن الواقع البشري الملموس . كذلك تؤدي هذه الحلول الوسطية الى رفض فكرة « الفن للفن » تحت ستار الفن للحياة ، لتقول بعدئذ بأنه لا بد من الالتزام . ثم تلف هذا الالتزام في غطاء لامع يدعى الحرية مع المسؤولية او اخضاع الحقيقة للمنفعة أو حتمية الفضيلة ، أو غيرها من المسميات التي ينبغي الكشف عن مصدرها الفلسفي واصلها الاجتماعي ، قبل أن تصل في اسلوبها الضبابي المضلل الى عالم الادب . فيقال أن هذه المدارس كلها ملتزمة ، ولكنها

١ ــ راجع : « توفيق الحكيم الاديب والفنان » لزغلول سلام .

ـ فقط ! ـ لا تنضوي تحتاتجاه معين من اتجاهات الادب الملتزم . . وهي في حقيقة الامر ليست الا تعبيدات ملتوية عن المأزق الخطير الذي واجهتـه الحضارة الغربية بعد الحرب العالمية الثانية ، وظهور الاشتراكية كنظام عالمي قادر على ان يكون بديلا في شتى مجالات المعرفة ـ ومنها الادب والفن ـ عن الجانب النظري المنهار في الحضارة الاوربية .

وقد كنا نحن في مصر نعاني ويلات « الفوضى » الضاربة في كافة أنحاء حياتنا الروحية من جراء أزمتنا المركبة مع الغرب والتراث معا . لهذا وقـع اختيار الحكيم على جوهر هذه المدارس صاحبة الحلول الوسطية لما توسمه فيها من «لقاء» أو مطابقة بين أفكاره «التعادلية» كما أسماها ، وبين ما تقول به تلك الاتجاهات « التوفيقية » . وبالرغم من أن هذا اللقاء في جوهره كان لقاء طبيعيا بين ادباء البرجوازية في جميع أنحاء العالم ، الا ان توفيق الحكيم في موازاة التطور الثوري لمجتمعنا ، كان ينسلخ رويدا عن أردية الفلسفـات البرجوازية ، لا بقصد الوصول الى المفهوم الاشتراكي للادب ، بل بقصـد الاكتشاف العميق لفلسفة « مصرية » تستمد روحها وحياتها من تراثنا القديم .

اقبلت الثورة عام ١٩٥٢ فبدأت مصر مرحلة جديدة من مراحل النضـال الثوري لتغيير المجتمع وقيمه تغييرا جذريا لم تتحول تراكماته الكمية الى تغيره الكيفي الا بعد ذلك التاريخ بعشر سنوات . وقد كانت الثورة امتدادا أصيلا لمحاولات الشعب المصري الدائبة لتغيير حياة العبودية التي يحياها الى حياة حرة . ولا شك أن الفكر المصري الحديث قد عكس هذه المحاولات المستمرة فيما انشأه الادب والنقد من تجارب في الخلق والتقويم . وكان توفيق الحكيم في أعماله الفنية الاولى « عودة الروح » ـ « عصفور من الشرق » ـ « يوميات نائب » واحدا منكتاب الثورة الوطنية الديموقراطية ، بالرغم من انه في أعماله النظرية كان يعبر عن اعلى ذرى القلق الفكري الحاد ، بين الاسر في قيود البرجوازية الادبية ، والانعتاق من هذه القيود . وعلى النقيض من ذلـك ، جاءت أعماله الفنية الموازية للثورة ، شديدة الاضطراب والاهتزاز ، بينمـا كانت كتاباته النظرية اكثر اتساقا مع أحلام شعبنا في أدب نابع منه ويصب فيه . لقد كان هذا التناقض والتوازن في آن بين مرحلتي ثورة ١٩١٩ وثورة ١٩٥٢ من ناحية ، وبين الفكروالفن من ناحية اخرى ، هو السر في أن توفيق الحكيم كان جسرا قويا متينا بين ازدهارين عظيمين في الحقل الادبي كما ذهب الدكتور لويس عوض في مقاله عن الثورة والثقافة (الاهرام ١٩٦٥/٧/٢٣) .

وكتاب « أدب الحياة » الذي أصدره الحكيم عام ١٩٥٩ هو الشاطـىء

الاخر من الجسر الذي نلتقي فيه بفنان الحياة على نحو اكثر تحددا وتبلورا ووضوحا . فمنذ البداية يقف الحكيم بصلابة وثقة واعتداد الى جانب الادب الواقعي الجديد الذي رافق معاظم الحركة الوطنية واشتدادها في أوائـــل الخمسينات ، ويحذر شباب الجيل الادبي الجديد من السقوط في وهاد العادي والمألوف من واقع الحياة اليومية الذي يتراءى للعين السطحية الساذجة فلا نرى بدورها سوى القشور .. كرد فعل على « أدب الكتب » من المعلبـات المحفوظة في ذاكرة المقلدين لا يعوزها سوى الاجترار والمحاكاة .

كان الحكيم بهذا الفهم الجديد يقف الى جانب التحول الاجتماعي الجديد . ولكنه حين يتساءل عن تفاصيل معنى « أدب الحياة » أو « أدب الشعب » أو « أدب المجتمع » فانه لا يضع القضية من زاوية التحول الاجتماعي ، بقدر ما يراها من زاوية المنطق الشكلي : هل ادب الشعب هو ما ينتجه ابناء الشعب بأنفسهم ، أو ما يتلقاه هؤلاء عن غيرهم ممن يجيدون كتابة الادب المتعاطـف مع قضايا الشعب ؟ هل ادب الحياة هو ما يباشر التسجيل والتفسير لكل ما يجري في حياتنا اليومية من دقائق صغيرة أم أنه قادر على بلورة القضـايـا الانسانية في مركبات فكرية مجردة ؟ الى غير ذلك من التساؤلات التي نقيـم اكثر من همزة وصل بين فكرة « القيم الادبية الرفيعة » التي نادى بها فيمـا سبق كمعيار للاب العظيم الخالد ، وفكرة الشعر الادبي الذي فوجىء بضرورة رفعه في مراحل الانتقال الاجتماعي ، تلخيصا لوجهة النظر الفكرية في الادب والحياة ابان تلك المرحلة . فالقيم الادبية الرفيعة لبست — علـى وجـه اليقين — هي القيم الشكلية البحتة الخاصة بأدوات التعبير اللغوي في أحد الفنون الادبية ، وانما تكتسب هذه القيم الشكلية قيمتها الادبية الرفيعة حين يكتســي هيكلها العظمــي بلحم التجربة الانسانية التي عاناها الفنان ، ودم الفكرة الحية التي يتوهج بها عقله الخالق . ولا اعتقد انه من المطلوب أن ننفي عن التجربة في الادب ، أو الفكرة العقلية عند الاديب ، تلك الشوائب التـي يلصقها السطحيون من النقاد بالجوهر العميق لمعنى التجربة الذي يبتعد عن أن يكون احدى الحوادث اليومية أو الملابسات الشخصية ، وما يلصقونه أيضا بمعنى الفكر في الادب الذي يبتعد عن أن يكون مجرد منبر اخلاقي يقف عليه الكاتب مرتديا ثياب الكهنوت . كلا .. ان المحور الفكري والتجربة الانسانية ابعد غورا من تلك المفاهيم المبتذلة ، لانها أوثق ارتباطا بالقيم الادبية الرفيعة من الهياكل الشكلية لهذه القيم .

اما الشعار الادبي الذي يلخص وجهة النظر الفكرية للادب والحياة في

مرحلة معينة ، فانه يتطور بتطور تلك المرحلة ، وينجسد في تيارات فكريـــه تتباين مواقفها من الحركة الاجتماعية . ولعله سلامه موسى هو أول من قال بالادب المرتبط حين بدأ سلسلة كتاباته السابقة على ثورة ١٩١٩ والتالية لها حول ضرورة ارتباط الاداب والفنون بأهداف الشعب الثورية . وان الاديب «مرتبط» سواء اراد أو لم يرد بأهداف احدى الطبقات الاجتماعية سواء كانت هذه الطبقة ثورية في موقفها من حركة المجتمع ككل ، أو كانت من قوى الثوره المضادة . ولعله أنور المعداوي هو أول من استخدم عبارة الادب الملتزم عند قيام ثورة ١٩٥٢ اثناء عرضه لمفهوم سارتر في الالتزام . وقد كان الالتــزام الوجودي هو أول التيارات البرجوازية القادمة من أوربا للتوفيق بين حريـــة الاديب ومسؤوليته . ولعله لويس عويض ومدرسة « مجلة الغد » هما أول من رفع شعار الادب في سبيل الحياة، الا ان اسرة «الغد» كانت تقصر الشعار على المعنى الاجتماعي المباشر ، بينما لويس عوض كان يتمسك بالمعنـــى الاوربي الذي يرى الحياة اكثر شمولا من المجتمع ، وهو التيار البرجوازي الثاني الوافد من الغرب للتوفيق بين الحرية والالتزام . وقد كان لويــــس عوض بالرغم من ذلك من رواد الدعوة الاشتراكية في الادب ، وبعبارة ادق كان الامتداد الاكثر تخصصا من سلامة موسى في مقدمـــة « فن الشعـــر » لهوراس ومقدمة «بروميثيوس طليقا» لشيلي ، ومقدمة «في الادب الانجليزي الحديث » وكلها صدرت عام ١٩٤٧ . بينما نرى سلامة موسى يهجر شعار الادب المرتبط ويدعو صراحة الى شعار الادب للشعب ، وهـــي مجموعـــة المقالات التي كتبها في الاعوام الثلاثة ٥٣ و ٥٤ و ١٩٥٥ ثم صدرت في كتاب عام ١٩٥٦ . وكانت الحركة الاجتماعية حينذاك قد بلغت مرحلة خطيرة مـــن الاستقطاب الفكري الذي أعلن عن نفسه في المعركة التي دارت رحاها بين العقاد وطه حسين من جانب ، ومحمود العالم وعبد العظيم انيس ولويـــس عوض وسلامه موسى من جانب اخر . وكان موقف توفيق الحكيم بلا مواربة هو تدعيم الاتجاه الواقعي الجديد ، بشرط الا يتورط هذا الاتـــجـــاه في ردود الفعل التي تتسم بالتضخم والمبالغة فتبتذل نفسها في القشور السطحية لواقع حياتنا اليومية ، وتهجر الزاد الثقافي المكتسب من التراث الانساني الخصب . ومن ناحية أخرى ، اخذ الحكيم على الحركة الجديدة انها طبقت بعض المقاييس الجاهزة في الاداب الاشتراكية الاخرى دون تمحيص لتجربة أدبنا المحلـــي فانزلقت من حيث لا تدري الى نفس الخطأ الذي اقترفه نـــقـــادنا المتأثرون بالغرب . فماذا « لو انهم قالوا بكل بساطة نحن في حاجة الى فتح النافذة الشرقية كما فتحت النافذة الغربية .وقاموا بالفعل ينقلون نقلا أمينا ويترجمون

ترجمة دقيقة عيـــون الادب والنقد من البلاد الشرقية » (ص ١٦٣ط. أولى) .

ويخاطب الحكيم ضمير الطليعه الثورية في النقد لواقعي الجديد قائـــلا : « بجب أن ندرس مجتمعنا دراسة جدية ، وأن ندرس أدبنا دراسة دقيقـــــة موضوعيه ، بحيط بمراحل تطوره المتصلة بتطور المجتمع ، وأن يكون ادبنـــا الجديد والمتجدد نتيجة طبيعية للنظر الفكري والاجتماعي ، وان يكون رائدنا في كل ذلك الصدق والصراحة وسعة الافق وحسن التطبيق » (ص ١٦٥) . ثم ينادي الحكيم بأن الاديب الحي الجديد يجب أن يستمد حياته مـــــن الاوراق الخضراء لا من الاوراق الصفراء « ان الادب الجديد في مستقبل ايامنا سيكون كما أتصوره نابعا من صميم التجربة الحية لعامل في مصنعه أو جندي فـــــي معركته أو فلاح في حقله » (ص ١٩) . ويفرق بين أولئك الذين يتخذون من الموضوعات الشعبية هيكلا عظميا لادبهم ، ثم يكسونه بلحم ودم يعادي في جوهره قضايا الشعب . ولا يستبعد أن الجمهور القارىء قد تستهويه الاعمال الادبية السهلة في البداية ، ولكنه ما يلبث مع التقافة الحية المتطورة أن ينمو وينضج ويزداد عمقا ورفضا للاعمال السطحية واقبالا على الادب العظيم . (ص ٢٣ — ٢٩)

ليس الادب للشعب اذن ، تخطيطا رياضيا أو ارسطيا ، نضع بواسطته كلا من الادب والشعب في خانة من أو مع أو ضد أو في ، وانما المقصود هو الادب النابع من التيار الفكري الاكثر تقدما . فدورة الادب والشعـــب دورة جدلية تتم على ثلاث مستويات : البناء العلوي للمجتمع ، الطبيعة الطبقيـــة للادب ، التراث التقدمي للفن . فلا شك أن ما تدعوه الماركسية بالبناءالفوقي، اي مجموعة القيم الفكرية والفنية والاخلاقية والسياسية التي تعكس بصورة معقدة التكوين الاقتصادي للمجتمع ، لا شك أن هذا البناء يشكـــــل عنصرا جوهريا في ترسيخ مفهوم الادب التقدمي . فحين تصبح ثمة خطوط تشـــــد الفنان الى أرض محددة الاسوار الاجتماعية ، فان العمل الفني حينذاك لا يصبح كائنا ميتافيزيقيا معلقا في الهواء ، بل يصبح قيمة موضوعية يمكن تلمس قوانينها الخاصة وابعادها الذاتية . كذلك فان الطبيعة الطبقية للادب تحدد الاتجاه الفكري السائد على أعمال فنية بعينها ، ومصدرها الاجتماعي ، بحيث ان الكشف عن التفاعلات الدينامية داخل العمل الفني ، يمسي كشفا في نفس الوقت عن طبيعة العلاقة بين الفنان والمجتمع ، فلا يستطيع الزعم بأنـــــه يتجاوز هموم المجتمع ويتخطاها من أجل « الفكر الارفع » أو « القيم العالمية » تلك الشعارات اللامعة التي سرعان ما تتهاوى تحت المجهر العلمي الدقيق .

أما التراث التقدمي للفن فهو الجذر الواقعي للتقاليد الادبية التي ترسخ في وجدان الفنان الملتزم بقضايا الفئات الاجتماعية الاكثر تقدما في عصره . فليس الادب التقدمي بدعا في العصر الحديث ، وانما هو مرتبط أوثق الارتبـــاط بمحاولات السابقين وتجاربهم ، الواعية وغير الواعية ، في تجسيد اكثر القيم تقدما ودفعا لمجتمعاتهم الى الامام .

بهذه العناصر الثلاثة ،نستطيع أن نتخلص مع توفيق الحكيم من السؤال: لمن يكتب الاديب ؟ لان الفنان ــ تقدميا كان أو رجعيا ــ سوف يكتب ويؤثر ويتأثر دون أن يسأل هذا السؤال . وهكذا تحل ايضا مشكلة التناقض المفتعل بين الشكل والمضمون ، فيؤكد الحكيم أن من صنع عملا متقنا ممتعا رائعـا ، ولكنه فاقد المعنى الانساني والفكرة الدافعة للانسان والمجتمع فقد صنع أدبا وفنا « ولكنه أدب وفن من طراز بارع الصنعة ، زهيد القيمة ، كالزجاج البخس البراق لا الجواهر النفيسة الثابتة» (ص ٣٢) . اي أن القيمة الادبية الرفيعة لم تعد هي الشكل الخارجي كالوعاء الثمين ، وانما اضحت بما تحققه هــذه القيمة في مجرى الحياة الانسانية من تغيرات . تلك هي النتيجة الاولى فيتحول الحكيم . أما قضية الالتزام فقد ظل ايمانه بحرية الفنان قويا لا يتزعزع ، على أن ينتج « خدمة للانسان والمجتمع بالطريقة التي يراها » (ص ٣٣) . اي أن المضمون الاجتماعي هو القيمة الموضوعية التي يمكن أن يلتزم بها الفنان ، أما صياغة هذا المضمون فمن حق الفنان وحده أن يمنحها كل سمات عبقريتــــه الفردية . وتلك هــي النتيجة الثانية لتحول الحكيم .

ولا ينبغي لنا أن نفهم هذا التحول فهما يتسم برد الفعل . فاهتمـــام توفيق الحكيم بقضايا الشعب والاشتراكية ليست تحولا مفاجئا ، بل هـــو امتداد اكثر تطورا وازدهارا ــ في الاطار النظري ــ لصاحب « عودة الروح» و « يوميات نائب » ، وفي الانتاج المسرحي يبدو هذا التحول اكثر وضوحا في الفرق بين « شمس النهار » و « الطعام لكل فم » وبين « الايدي الناعمة » و « الصفقة » بالرغم من الفترة الزمنية القصيرة التي تباعد بينهما . ان تحول الحكيم ليس تحولا مفاجئا من ناحية ، كما انه ليس تحولا متطرفا من الناحية الاخرى. فلا ريب أنه قد تطور مع القلة القليلة التي تطورت من كتاب الثورة الوطنية الديموقراطية في موازاة الحركة الاجتماعية المتعاظمة في بلادنا ، ولكنه يختار موقعه الذي يتلاءم مع تكوينه الجوهري ، داخل الدائرة الثورية ، الى يمين المركز الثوري لا في قلبه ولا على يساره. فهو ما يزال « الثوري المحافظ » خاصة اذا كانت المرحلة الثورية الجديدة ، هي الاشتراكية .

ومن اعماق هذا التحول الجديد يقول الحكيم انه يكفي الاديب أن يكتب

قصة أو مسرحية كما يكتبها كل الناس في أي لغة أو دولة ، ويضمنها التصوير الامين الصادق الدقيق لاحساس شعبه ونفكير بلده ليكون قد أدى واجبه على نحو ما (ص ٥٣) . ومن أعماق هذا النحول أيضا يقدم الحكيم ما يمكـــن سمينه « بكتشف الحساب » لنقده الذاتي ، فيراه يؤكد أنه ما من شك في أننا يجب أن نحمل رسالة التقدم والحرية والنضال في سبيل شعوبنا العربية على نطاق أوسع « بوسائل أفضل وبفن أروع » وقد يكون عذرنا حتى اليوم هو اهتمامنا بتجويد الاداه الفنيه ، وادخال القوالب الادبية وحل المشـــكلات اللغويه ، فاذا انتهينا من هذه المرحلة ، فلن يكون أمامنا الا « الدخول فـــي الصميم » (ص ١٣٤) ومعنى ذلك أن ما كان يشوب دعوه الحكيم الى الاهتمام بالجانب الفني اهتماما مبالغا فيه كان مجرد رد فعل ، لا على المهميـــــن بالجانب الاجتماعي، وانما على المهتمين بالتحنيط اللغوي . وقد نكون مرحله التجديد هذه قد أنهكت قوى من قاموا بها أو ساهموا فيها ـــ يقول الحكيم ـــ فمن الخير انينهض جيل اخر بالعبء الجديد ليخنار المرحلة التي سنعطي أدبنا الحديث معنى انسانيا بارزا في نظر العالم « لذلك أرجو أن نفرغ سريعا من الاشتغال بالشكليات ، وأن نتجه بكل اهتمامنا الى المعاني الكبرى التي تشغل الاداب العالمية في عصرنا الحاضر » .

هكذا يظل توفيق الحكيم في برجه العاجي فنانا للحياة . بل انه في غمرة ثورته الـــى جانب الادب الجديد ، يحاول أن يجعل من ثورة المعتزل في البرج العاجي قانونا عاما ، فيدعو جميع الكتاب الى الاعتصام به . وهو يجـــأر بالصراخ بأن استغلال الحضارة هو مصدر السيطرة والعدوان ، وان رجال الفكر وحدهم هم القادرون على حماية الحضارة من « حافة الهاوية » التي نحاول الاستعمار أن يقذف البشرية اليها . ومن التكوين الاقتصادي للحضارة، الى فكرها الفلسفي ، يستخلص الحكيم محاور الادب الانهزامي في الغرب . على أننا يجب أن نفرق في أدبنا التقدمي بين سياسة الادب وأدب السياسة ، اي بين الكاتب الذييشتغل بوقا لحزب من الاحزاب ، والكاتب الذي يصدر عن نفسه في خدمة القضية التي نذرلها أدبه وفكره وفنه . لهذا السبب كان الحكيم منسجم الفكر والسلوك عندما فتكت المجاعة بأحد أقطار شمــــال افريقيا الشقيقة وهبت مصر ترسل المعونة الواجبة الى شقيقتها المنكوبة ، واذا بفرنسا تسد الطريق بذراعيها القويتين ، ونحول دون وصول المدد الى الشعب المكبل الجائع ، ولم يجد الحكيم عندئذ بدا من أن يعيد الى فرنســـا وساما كانت قد منحته له بمناسبة ترجمة بعض كتبه الى الفرنسية . وقـــد أرسل الى السفير الفرنسي مع الوسام احتجاجا قال فيه « ما معنى الادب

اذن في راي فرنسا اذا لم يكن للحرية والانسانية عندها من معنى ؟ ما أظـــن اديبا حرا يقبل من فرنسا تقديرا قبل أن يظهر أنها تقدر حقا الحرية والانسانية» وكام من اثر ذلك ان الحكومة الفرنسية رفضت اعطاءه التصريح بالدخــول الى الاراضي الفرنسية الا بعد تهديد من الحكومة المصريه بتطبيق مبـــدأ المعاملة بالمثل .

وهكذا نصل مع توفيق الحكيم الى شاطىء العمل الايجابي بالرغم من ارتفاع البرج العاجي . ذلك أن المعتزل في هذا البرج لم يكف يوما عن التورة، والتفاعل الحي العميق مع انعكاساتها على الفكر والفن . وأقام الحكيم الدليل الاكبر على أصالة ثورته في أنه لم يتصور الشكل الفني قط مجرد وعاء يحمـــل اليوم صنفا وفي الغد صنفا اخر ، بل كان التفاعل بين الشكل والمضمون فـــى أعماله خير برهان على مدى المعاناة التي يعيشها في كل تحول جديد . الا أن ثورة المعتزل في البرج العاجي ، لم تجعل من فنان الحياة نمطا مكرورا فـــي حياتنا الادبية ،بل كانت له خصائص فكرية تعد من سماته الجوهرية التي يلزم لنا أن نكشف عنها الستار .

الفصل الثالث

راهب الفكر

يمكنك أن نتصور رجلا نحيلا فوق راسه بيريه لا يفارقه ، وفي احدى يديه عصا لا يتركها ، وفي عينيه نظرة ذاهلة على الدوام . تلك هي الصورة الخارجية لتوفيق الحكيم كما التقطتها له الصحافة المصرية منذ زمن بعيد ، تحت عناوين مختلفة ، كأن تصفه بعدو المراة ، أو بحر النسيان ، أو البخيل الابدي .

وكان الحكيم من الذكاء بحيث أنه لم ينف عن نفسه اية « تهمة » من هذه الاتهامات التي يجسدونها في صورته الشائعة بين الناس . بل هو أحيانا يتمادى في عملية التجاهل هذه للدرجة التي معها تنتقل المبالغة الى الطرف النقيض فهو يسطو على احدى هذه التسميات التي يفرقه بها بعض الظرفاء من السطحيين أو السذج ، فيدعو احد كتبه « من البرج العاجي » ويسمي نفسه براهب الفكر الذي تزوج الفن زواجا كاثوليكيا — كما تتزوج الكنيسة المسيح — ومن ثم فهو العدو الطبيعي للمراة .

وتضافرت مبالغة الحكيم وظرف أصدقائه من الكتاب في أن يظل الرجل اسيرا لتلك الصورة الغريبة في أذهان أجيال عديدة من القراء . وساعد على تثبيت هذه الصورة ما اشاعه البعض عن « الفنان » في الغرب من أنه يسلك كل تصرف غير مألوف ،فيطيل لحينه ويقلب نهاره ليلا بين الحانات ، ويجيد التصعلك والبطالة والتشرد . . باختصار هو انسان شاذ أقرب الى أن يكون مجنونا .

ولم يحاول توفيق الحكيم للمرة الثانية أن ينفي عن نفسه صفة الجنون ، فانطوى بين جدران الوظيفة حينا ، وجدران الصحيفة حينا اخر ، وكواليس المسرح تارة ، وفي غرفة نائية بالمنزل تارة اخرى . وهو في هذه الاطوار

جميعها ، يعيش وحيدا بلا رفيق ولا أنيس أو صديق يأنس اليه سوى الكتاب او تلك الاشباح من الافكار المجردة التي تزوره بين الحين والحين في مخبلة العذاب ، الى أن ينجح في القبض عليها ، ومن تم تتجسد صفحات من تجربه الالم في معاناة الخلق .

وقد تسببت ظاهرة الانطواء هذه في حياة توفيق الحكيم ، في تضخيم ظاهرة الشذوذ التي أحاطه بها البعض . غير أن هذا لا يلغي حقيقة موضوعية في تفكير الحكيم وفنه ، هي أن تجربته مع الحياة هي تجربة الذهن .. اي أن برجه العاجي لم يقتصر في الابتعاد به عن الاحزاب السياسية فحسب ، بل عن الحياة الاجتماعية في مفهومها العريض أيضا . ولعل التجربة الذهنية وحدها هى منشأ ميله الى الفن المركز ، شعرا كان أو مسرحا ، ومنشأ ميله الى التفكير الرياضي سواء في الفلسفة او المعمار أو الموسيقى . ولعل تجربه الذهن أخيرا هي منشأ ميله الى « التعميم » في الحكم على طبائع الاشياء أو خركة تفاصيلها . وتجربة الذهن في المسرح تخلف حوارا ممتازا لان جوهرها الجدل . ولكن ما اندر أن تخلف شخصيات حية . وفي مجال الفن غالبا ما تميل كفتها الى جانب العقل دون العواطف الدافقة والشعور المنساب .

تجربة الذهن هي النتاج الطبيعي للبرج العاجي الذي احتمى راهب الفكر بين أسواره الفنية العالية . فمهما كانت الصور الكاريكاتوريه التي يرسمونها للحكيم رجلا ذاهلا يرتدي البيريه ويمسك العصا ولا يصادق أحدا ، على جانب كبير من المبالغة ، فانها بلا جدال تتضمن جانبا من الصواب مرجعه ما أدعوه بتجربة الذهن التي عاشها الحكيم ، بكل أبعادها الفكرية والفنيه . فالبرج العاجي حقيقة أساسية في حياة توفيق الحكيم ، لانها بمثابة المظهر الخارجي لتجربة الذهن . أما رهبنة الفكر فهي العمود الفقري لتجربة الذهن التي يعانيها الفنان بالتجرد الكامل من كافة المغريات الطارئة والنزوات العابرة والملاذ السهلة المباشرة .

لا بد لنا اذن من التعرف على الطريقة التي استطاع بها فنان الحياة عبر رحلة العمر أن يكون راهبا للفكر.اذا كان البرج العاجي هو مفتاح السر ، فلا بد لنا من التعرف على طريقة البناء التي تمكن بها توفيق الحكيم من انبشيد أسوار الفن العالية .

وربمـــا كان الفضل الاول يرجع الى توفيق الحكيم نفسه في عثوري على مفتاح السر خلال كتاباته النظرية من منتصف الاربعينات الى منتصف الخمسينات . فقد أهدتني هذه الكتابات الى «رؤيا» توفيق الحكيم من أعلى القمة في برجه العاجي ، هذه الرؤية التي تشتمل على ثلاثة أشعة رئيسيةهي:

الفكره المصرية ، وفكرة الحرية ، وفكرة الفن .

وقبل أن ندرس هذه المعالم الكبرى في حياه الحكيم ، مفكرا وفنانا ، علينا أن نلقي نظرة سريعة على أرض الفكر المصري الحديث التي أنبتت لنا هذا الرجل ، وأثمرت في أعماله النظرية والفنية ما يعد مدخلا رائعا الى الادب المصري الحديث .

★ ★ ★

منذ أواخر القرن التاسع عشر ، كانت مصر تعاني ويلات الصراع المزدوج ، مع الاستعمار الغربي من ناحية ، والتخلف الحضاري من ناحيــة اخرى . وقد تجلى هذا الصراع في حركة الشارع المصري المناضل من أجل الاستقلال والتقدم . أما انعكاسات هذا الصراع على الاداب والفنون فقد اتخذت أسلوبا مباشرا في بعض الاحيان ، وغير مباشر في أحيان اخرى . فالاسلوب المباشر ، اتضحت معالمه في تلك المساجلات الصاخبة حول تحرير المراة بين قاسم أمين واعداء التطور . وحول الديموقراطية بين لطفي السيد وأعداء الحرية . وحول الفكر الديني المستنير بين الامام محمد عبده وأعداء النور . واتضحت هذه المعالم في الاسلوب غير المباشر كدعوة شبلي شميل الى فهم معنى التطور ، ودعوة فرح أنطون الى فهم الادب الحديث ، ودعوة يعقوب صروف الى فهم المنهج العلمي . ومن نفس الطراز من الدعاة ، كان الدكتور هيكل يكتب أول قصة مصرية « زينب » باسم مستعار « مصري فلاح » ، وكان الدكتور طه حسين يحرر العقول من ربقة القيم السائدة في النقد الادبي ، يرافقه علىنفس الشاطىء ، شكري والعقاد والمازنى .

غير أن الصراع لم يبق طويلا في تلك الدائرة المتسعة ، فتبلور الاختيار الحضاري أمامنا على المستوى السياسي ، بين الامبراطورية العثمانيــة ، والاحتلال الانجليزي . . فانبثقت للتو اغلى أماني الشعب المصري القومية على اللسان الهاتف « مصر للمصريين » . وسرعان ما التأم الاستقطاب في شمل واضح ، ولم تعد القضية مفتتة بين تحرير المراة والمنهـج العلمـي والادب الحديث من ناحية ، والحجاب والغيبيات والمقامات من الناحية الاخرى ، بل اضحت القضية هي « مصر » المناضلة ضد الهيمنة العثمانية والاستعمار البريطاني معا .

ولم تكن كلمة « مصر » غريبة على الالسنة والاقلام ، ولكنها بالفعل كانت غائبة عن الوعي والادراك . كانت الذات المصرية مشاعا بين الاتراك والانجليز وقرون طويلة من الذل والانسحاق الذي جعل شخصيتها المعنوية موضع ارتياب حتـى من ابنائها . لذلك كانت « مصر للمصريين »في تحديدها

السياسي ، مدخلا مبدئيا الى مصر الذات الحضارية الواعية بنفسها . فأكب أدباؤنا على « التاريخ » أول الامر ، يدرسون أحداث هذا البلد على مــر السنين ، ثم التفتوا الى « الحضارة » العريقة التي أثمرتها أجيال العمالقة من أجدادنا ، ثم تنبهوا الى « الفكر » الذي ننطوي عليه هذه الارض في جــوف أحيائها لا بين أكفان موتاها فحسب . هنا تولى الفن قيادة التيار « المصري » الغالب على الوجدان الوطني آنذاك ، ملخصا فكره « البعث » في نهضــة حضارية شاملة . ولهذا كانت الفكرة المصرية في تاريخنا الحديث ـــ على كافة المستويات ـــ بمثابة الميلاد الحقيقي لعصر نهضتنا الحديثة . ولا شك أنه كان على حافتي الطريق ، من ينادي بالدولة العثمانية ، ومن يهتــف للحضــارة الغربية ، ولكنهما معا كانا يلتقيان في العداء لمصر وطنا وحضارة ، كانا يلتقيان في الرغبة الحارة في تذويب الشخصية المصرية ذوبانا نهائيا ، اما تحت السيطرة العثمانية باسم الدين والتراث ، واما تحت السيطرة الاستعمارية باســم الحضارة والتقدم . كانا معا يشكلان التيار اليميني في بناء عصر النهضــة . ولعل الشخصيات التي شاركت في دعم هذا التيار هي بعينها الشخصيــات الوافدة من أوربا ، وقد فر بعضها مذعورا يهرول الى قمقم الماضي السلبي ، وعاد البعض الاخر يجر أذيال الاسف على الفردوس الاوربي المفقــود . وبالرغم من هذه المسافة الطويلة بينهما ، التقيا في العداء الصريح لتيار مصر الثورة ، الذي اندفع من هزائم القرن الماضي وانتصاراته ، يستوضح التفاصيل الحضارية في تاريخنا ، لعلها تجيب .

وقد كانت الدعوة المصرية في المجال السياسي والاقتصادي واضحة ، انها تطلب الحرية والاستقلال . أما في المجال الفكري والفني ، فقد كانت الفكرة أكثر ضبابية مما يتصور أصحابها ، وفي بعض الاحيان كانت أكثر خطورة . كانت أكثر ضبابية حين تساءلوا : ما هو الفكر المصري ؟ كيف نبنيه ؟ ما هو تراثه ؟ وكانت أكثر خطورة حين اتصل الجواب على هذه الاسئلة بالكثير من المقدسات في حياة المصريين .

وكان التيار اليميني على وعي تام بالمشكلات القائمة في وجه الفكرة المصرية فاذا رفض أصحابه الاساليب الديموقراطية في المحاجاة ، واذا هزمت أساليبهم العدوانية المباشرة ، فلا بأس عندهم من النفاذ الى «داخل الدائرة» المصرية بأسماء مستعارة وأثواب منتحلة لا يقصدون بها سوى التخريــب الداخلي . فكم حاول الاستعمار ان « يشجع » الفكرة المصرية ببذر الافكار اللامعة من حيث المظهر ، ولكنها تستهدف القضاء على هذه الفكرة من حيث الجوهر . بل ان الكثيرين من عملاء الاستعمار في مجال الفكر ارتدوا ثيــاب

الفكرة المصرية ونكلموا باسمها ، فأساؤا اليها أبلغ الاساءات . وتلك هي غاية الاستعمار من التضليل زمنا باسم الفكرة المصرية . كذلك راحت الرجعية ترتدي مسوح الدين والتراث لتناضل في اكثر المراكز حساسية . وما أن فشلت حتى حاولت أن تغزو هي الاخرى مواقع الفكره المصريه من الداخل . ومره اخرى يلتقي السلفيون بالاستعماريين في تحالف غريب للقضاء على مصر الثورة . وقد نجح التيار اليمني بجناحيه في ترك بصماته على نشاط الكثيرين من أدباء الفكرة المصرية، فتحولت الى أشياع عديدة من اقصى اليمين الى اقصى اليسار .

غير أن المرحلة الاولى من البحث عن الذات المصرية ، اسمت بالجهود الشاقة المضنية في سبيل خلق فكر مصري وأدب مصري وفن مصري . في مجال التاريخ كان سليم حسن وعبد القادر حمزة وغيرهما أدوات مذهبه للبحث عن الحلقات المفقودة من تاريخنا الطويل . وفي مجال الحضاره كان طه حسين والعقاد وسلامة موسى وهيكل يبحثون عن الاصول الضائعة للفكر المعاصر لهم . كان الفكر والادب في تلك الفترة كفاحا داميا من أجل اكتشاف الذات . ولقد تعثرت أدوات البعض حين كانت تصطدم بالمقدسات ، تارة في صورة اللغة ، وتارة في صورة الدين ، ولكنها في النهاية كانت تغوص الى أعماق تكويننا الحضاري فتقتل مواضع الاصطدام ، الى أن تبلورت الفكرة المصرية في عشرينات وثلاثينات هذا القرن . وليس غريبا أن يتم تبلورها مع نيران اولى حلقات الثورة القومية عام ١٩١٩ وينتظم هذا التبلور بقية حلقات الثورة الى عام ١٩٥٢ حيث كان المضمون الاجتماعي للثورة يفرض شكلا تاريخيا جديدا هو مصر العربية الحديثة .

تبلورت الفكرة المصريه مع نشأة البرجوازية المصرية ونضجها في مرحلة الصراع المرير مع الاستعمار الغربي ، وازدادت التيارات بداخلها تشعبا وانشقاقا . فكاد ينفرد سلامة موسى في كتاباته انذاك بضرورة المضمون الاجتماعي لمصر الثورة ممثلا في الاشتراكية . واسس مع زملائه « المجمع المصري للثقافة العلمية » وجمعية « المصري للمصري » ومجلة « المصري » وكتب « مصر أصل الحضارة » يهتدي بالجوانب الايجابية في الحضارة العربية ، وكان في هذه الكتابات جميعها يمثل جانبا من اليسار داخل الفكر المصري . وانشق البعض الاخر يهتدون بالجوانب السلبية في دعوة السلفيين الى امبراطورية عربية . وهي امتداد لفكرة الامبراطورية العثمانيه ، ودليل على تسرب تيارها الفكري الى دائرة الفكرة المصرية ، كما يهتدون بأكثر الجوانب السلبية في الحضارة الغربية المتمثلة حينذاك في النازيين والفاشيست

واختار طه حسين وهيكل والعقاد موقفا وسطا لا يحبذ المضمون الاجتماعي لمصر الثورة المتمثل في الاشتراكية ، مع الاكتفاء بالحرية والاستقلال . ومن ناحية اخرى يحاربون بلا هوادة التيار اليميني المتمثل في مصر الفتاة .

نشأ توفيق الحكيم وترعرع في هذا المناخ المضطرب بين اليمين واليسار والوسط ، وكواحد من أبناء الثورة الوطنية الديموقراطية ، لم يتردد في الانضواء تحت لواء الفكرة المصرية . ولكن تكوينه الخاص الذي قبل السياسة ورفض العمل السياسي أو قبل الثورة واعتزل في البرج العاجى ، أبى الا أن يتجاوز اليمين واليسار والوسط ليحاول أن يصنع للفكرة المصرية شيئا جديدا .

كانت الفكرة المصرية — بشكل عام — قد انتهت الى أن الوعي الحضاري هو سبيلنا الى اكتشاف ذاتنا . هذا الوعي لا يتأتى الا بجمع أشلاء تاريخنا الممزق من مصر الفرعونية الى مصر القبطية الى مصر الاسلامية الى مصر العربية الحديثة . فالتصور التاريخي الشامل لارض مصر هو أول الدعائم لتثبيت الفكرة المصرية . وتفرعت من هذه الفكرة الرئيسية بعض الافكار التابعة لها بالضرورة مثل الدراسة الفولكلورية لاعماق هذا الشعب وضميره . والدراسة الميثولوجية لعقائد الانسان في بلادنا منذ وجد . التفت الحكيم الى هذا النوع من الدراسات التي تتجاوز في نظره ما دعاه بالحدود الضيقة للفكرة المصرية ، حدود الطبقة الوسطى البازغة ، وحدود القهر الاجنبى ، وحدود التهديد العثماني وما الى ذلك من صراعات «مادية» مباشرة . قال الحكيم انه كلما استطعنا أن نغوص في أعماق الزمن ، في أعماق الارض ، في أعماق الانسان ، سوف نستكشف الجوهر الثابت لمصر ، الذي يتجاوز بخلوده أسوار العرض الزائل من الصراعات الراهنة . مصر « الروح » هي البعد الجديد الذي أراد الحكيم أن يضيفه الى الفكرة المصرية . مصر التي حاربت الزمن في الماضي بالاهرام أو التحنيط ، هي بعينها التي تتوسد الفلاح المصري الحديث وهو يناضل الزمن بالصبر . مصر التى تتلاءم مع « تجربة الذهن » عند توفيق الحكيم ، هي مصر الفكرة ، التى تتجسد حينا في ايزيس ، وحينا اخر في شهيد من عصر الشهداء المسيحي ، وحينا ثالثا في ثورة ١٩١٩ .

والحق أن ثورة ١٩١٩ هي التي اوحت الى الحكيم بهذا البعد الجديد للفكرة المصرية . ولكنها حين انعكست على وجدان المعتزل في البرج العاجى، مضت به من فورها الى تفاعلات تجربة الذهن التي أثمرت له ما يسميه بمصر الفكرة أو مصر الروح . وليس غريبا أن يكون العمل الاول والاكبر في حياة توفيق الحكيم هو رواية « عودة الروح » فهي رواية الثورة بحق ، وهي رواية

الفكرة المصرية التي ترقد في ضمير الفلاح المصري منذ الاف السنين ، وليس غريبا مرة اخرى أن تكون العلامة الرائدة لميلاد الرواية المصرية لحما ودما . وليس غريبا للمرة الثالثة أن يصبح الحكيم هو فنان الفكرة المصرية من أهل الكهف الى يا طالع الشجرة مرورا بايزيس واخواتها ، بل منذ كتب تمثيليته الفرعونية الاولى ، وهو بعد صبي ، في نفس الوقت الذي كتب فيه حسين فوزى صديق عمره ما دعاه بالاوبرا المصرية . وهكذا أصبح الحكيم هو الباب الفني الكبير الذي تخرج منه نجيب محفوظ وعادل كامل وغيرهما فيما أنشآه من أعمال مصرية الرداء والجوهر .

فاذا كانت الفكرة المصرية تلعب في حياة الحكيم دورا هاما ، فانه من الاهمية البالغة أن نلتفت الى اسس التفكير الفلسفى عند توفيق الحكيم حتى ندرك البذور التي أثمرت فيما بعد أعماله الفنية .

يقول توفيق الحكيم في كتابه « تحت شمس الفكر » عام ١٩٣٨ : «اني دائما اؤمن بأن مصر لا يمكن أن تموت ، لان مصر منذ الازل ظلت تعمل وتكد آلاف السنين لهدف واحد مكافحة الموت .. ولقد فازت مصر ببغيتها ، وكلما ظن الموت أنه انتصر ، قام حوريس من أبنائها يصيح : انهض ، انهض أيها الوطن !! ان لك قلبك ، قلبك الحقيقي دائما ... قلبك الماضى .. واذا الموت يراجع أمام صوت مدو من أعماق الوطن : اني حي .. اني حي » (ص٢٠٩).

تلك هى «خامة» الفكرة المصرية عند الحكيم .. فالاستمرار التاريخى هو عصارة الحياة في مصر ، بواسطته استطاعت أن تقاوم الموت .. ان عامل الاستمرار التاريخي يجر الحكيم جرا الى الماضى فيحيط عودة الروح بأسطورة ايزيس وأوزوريس ولكن هذا الماضي لا يجعل من الحكيم رومانسيا يستنشق عبير الاكفان ليغنم بأمجادهم فيزهو بها ويفخر . لا شك أن هذه الامجاد كانت سلاحا وطنيا يستحث النخوة في صدور المناضلين ضد الاحتلال والامبراطورية العثمانية على السواء .. ولكن تراب الموميات بعدئذ يتحول الى مخدر يصيب البعض بمركب العظمة الذي يجب العلاقة الدينامية بينهم وبين النضال الثوري . توفيق الحكيم لم يكن رومانسيا مخدرا بعبق الماضي ، لهذا نراه يقول في نفس الكتاب (ص ١٣٥) « ان مصر ليست كتابا مفتوحا انما هى هيكل قديم مغلق يحوي كنوزا ، قد ضاع مفتاحه ، فعلينا قبل كل شىء أن نفتح بابه ونستخرج ما فيه .. ليس الخير أن نظل طول الزمن نتغنى بمفاخر هذا الهيكل ونحن نائمون على أعتابه » .

كذلك لم يصب توفيق الحكيم بمركبات النقص التى أصابت رواد الفكرة المصرية أحيانا بردود الافعال ، فهو لا يتردد في وضع الحضارة المصرية في

مكانها التاريخي . لا سبيل الى فهم حضارتنا والوعي بذاتنا الحضاريه ، الا بمقارنتها الى بقية الحضارات المحيطة ، ومختلف العصور الحضاريه : ان الثقافات والحضارات عند الحكيم لا تموت ، ولكنها تهضم في ثقافات وحضارات اخرى . . « فالثقافة العربية قد امتصتها واحتوتها الحضاره الاوربيةالقائمة ضمن الذي امتصت وهضمت فمادة الثقافة لا تنعدم ، ولكنها تتحول الى ثقافة جديدة وتدخل في تركيب حضارة جديدة ، فالقول باحياء الثقافة العربية القديمة أو الثقافة الاغريقية القديمة قول لا أستطيع أن افهم له معنى » (ص ١٢١)وقد يتسرع البعض في الحكمويقولون ان الرجل في حماسه للفكرة المصرية لـــم يعترف بالتراث العربي ، وليس هذا لغوا فحسب ، بل هو جهل نشيط على حد تعبير فولتير ، بالدور الخطير الذي لعبه الحكيم في حياة التراث من جهة ، كما انه جهل لا شبيه له في فهم الاطار القومى الذي كانت تتمدد فيه مصر ابان تلك المرحلة من جهة اخرى . كلا ، ان الحكيم يؤمن بأن الحضارات تقوم على حضارات قبلها ، وان هيكل الحضاره القائمة ينهض على طبقات متعدده من حضارات سابقة « فلو فرضنا المستحيل ، وأردنا ان ننزل طبقات ونرجع الى ثقافة قديمة فماذا نجد غير شيء أولى الى جانب ثقافة العصر الحاضر ؟ » (نفس الصفحة) يؤدي ذلك الى أن الحكيم كان يعى طبيعة الصراع المزدوج للروح المصرية ، مع القهر الاجنبي ، والسلطنة العثمانية . لذلك يصبح أكثر صراحة فيقول « ان طابعنا الفكري ، وطريقة نظرنا الى الاشياء وتقاليدنا ، واحساسنا بالجمال الفني ،ومشاعرنا نحو مظاهر الطبيعة المختلفة ،وأسلوبنا في التعبير عن حقائق الاشياء ـــ كل ذلك ينم عن عقلية خاصة وعبقرية مستقلة، لا ينبغي ان تتحلل وتتزايل تحت طغيان موجة أقوى » . . (ص ١١٩) مهما كان مصدر هذه القوة، هو القديم أو القهر .

لهذا السبب لا نقول ان توفيق الحكيم « تفادى » السقوط في وهـــاد العنصرية ، وانما نقول على العكس انه كان على وعي متصل بطبيعة التفاعل الدائم بين الذات والموضوع ، بيننا وبين الاخرين . فهو حين يتصور تاريـــخ الحضارة عصورا ، وحين يتصور هياكلها طبقات فوق بعضها البعض ،وحين يتصور زمانها الحاضر شرايين متجاورة ، لا يستطيع أن يسقط في هاويـــة الايمان بالعرق أو العنصر ، مهما آمن بفردية الطابع الذاتي لحضارتنا . فهذه الفردية ليست الا دليلا على الاصالة ، لا على العنصرية . يوضح الحكيم هذه القضية في نقطتين : الاولى « ان الفكر البشري ليس له حدود دولية انمـــا هنالك المزاج الخاص ، والطبيعة الخاصة التي تكيف تلك النورة المباحة التى تنهل منها كل ثقافة وكل حضارة » . . والنقطة الثانية « . . ولا نستثني مـــن

دلك الحضارة الاسلامية نفسها فيعصورها الزاهره ، فما هى الا جماع أفكار وثقافات وحضارات أمم مختلفة ، صبها الاسلام في قالبه ، وجعل منها لونا خاصا » (ص ١١٦) .

وليس توفيق الحكيم في ذلك الا واحدا من أبناء الصف الرائد : طـــه حسين والعقاد ومصطفى وعلى عبد الرازق واحمد أمين ومصطفى الرافعي وزكي مبارك ومحمد عبده وخالد محمد خالد . . فكتاباتهم حول الاسلام هى أروع ما كتب في اللغة العربية في هذا الدين ، ومع ذلك فهم لا يخلطون بين العروبة والاسلام من ناحية،ويعتزون بنظرتهم المصرية الى الدين العظيم من ناحية اخرى .

ان التفاعل الحضاري عند الحكيم هو « الاخذ والعطاء » الذي يقيم التشابه في طرف ، والاختلاف في الطرف الاخر . هذا هو مضمون « التعادليه» في الكون كما تصوره الحكيم . . « ها هنا اذن قوام التناسق . التشابه لا كل التشابه . الاختلاف لا كل الاختلاف » . . وهذا هو مضمون التعادلية فـــي المجتمع ، وهي تؤدي في نهاية المطاف الى تجميد الثوره بمحاولة تثبيت البناء الطبقي للمجتمع . . وهي التي تقود الى هذه المعادلة : « لا ريب عندي أن مصر والعرب طرفا نقيض . مصر هي الروح ، هي السكون ، هى الاستقرار، هي البناء . . والعرب هي المادة، هي السرعة ، هي الظعن ، هي الزخرف » (٦٤) . . يجب الا ننسى أن عروبة مصر لم تخطر على بال الجبل الذي يمثله الحكيم ، بل كانت شيئا منافيا للفكرة المصرية التي آمن بها جيل الرواد جميعا، لارتباطها في بعض الاذهان ، بالفكرة الدينية من ناحية ، والسلطنة العثمانية من ناحية أخرى .

وهكذا تبدو مثالية الحكيم في الدفاع عن الاسلام ، وعن الدين بشكـــل عام ، مستمدة من جوهر عميق هو مصر القديمة . لقد قلت أن الركن الاول في حياة راهب الفكر هو الفكرة المصرية ، وكنت أستطيع أن أقول « الدين » بمعنى التصور المثالي للوجود ، بأن تكون ثمة قوة مفارقة له هى العقـــل الاعظم وانطلاقا من هذا التصور ينسف الحكيم الهوة القائمة بين الانســـان وقدره عبر المأساة ، لان السلم الميتافيزيقي الى التوحد مع الارادة العليا دائم التجاوز والتخطي . وكلمات الحكيم حول الدين « تحت شمس الفكر » تؤكد تفكيره المثالي الذي يصنف الانسان تصنيفا ميتافيزيقيا أقرب الى تعاليـــم أوليفر لودج . غير أن مثالية الحكيم لا تمنعه من الوقوف الى جانب مرحـــلة متطورة من مراحل الفكر العام هي مرحلة « حرية العقل » في التفكيروالتعبير. لا بد اذن من التفرقة بين شكل كتابات الحكيم « الدين » ومضمونها التحرري

الى جانب « العقل » . من هنا ارتفعت سياطه دائما على جلود المحترفين من أعـــداء « الفكر الحر » .

وفي سبعة نقاط سجل توفيق الحكيم تاريخه الشخصي مع الفكـــرة المصرية في اطارين رئيسيين هما : المطلق ، والتجسيد ، وهمـــا العنصران اللذان سنلتقي بهما في الزاويتين الاخريين عند مفكر الحكيم : الحريه والفن .

ان الفكرة المصرية عنده ، فكرة غيبية مطلقة ، تتجسد حقا في النسبي، ولكنها هي في ذاتها كيان مطلق . انها قد تتجسد في أعظم الاعمال كبناء الاهرام مثلا ، وقد تتجسد في الظاهرة البشرية كالفلاح المصري . والتجسيد صفـــه ملازمة للمطلق ، ربما يغيب عنه زمنا طويلا ، ولكنه لا يلبث أن يحل ، ومعـــه السلام الى الارض .وكانت ثورة ١٩١٩ كما قلت هي أول « ظاهره » تراءت فيها روح مصر لعين الحكيم كمطلق بلا حدود في الزمان والمكان .

كانت نقطة الانطلاق التي بدأ منها توفيق الحكيم فكرته عن مصر هـــي « الرغبة في كتابة مأساة مصرية على أساس مصري » (ص ١٠٥) . . فالمأساه هي الخطوة الاولى في حياة الحكيم نحو مصر ، نحو قلب مصر . ذلك أن العدو الاعظم ــ الموت ــ كان العنصر الاول في هذه المأســـاة . ولكـــن المصريين « شيدوا الاهرام لتقوى على هذا التنين . . . حصون الروح في حربها المخيفه مع عناصر الفناء الآدمي . . . التحنيط كذلك اختراع آخر ، ولدتـــه ضرورة الدفاع في تلك الحرب الضروس » (ص ١٠٦) فالمقاومة اذن هي « خامـــة المأساة » المصرية ، هي المسافة القائمة بين الموت وعنصر اخر يتصل بالمقاومة . فالمقاومة ليست الا لحظة التجسيد الواقعي لروح مصر في نضالها للزمن « انها صيحات الروح تدوي طول الابد من بين سطور كتاب الموتى . . ان أعظـــم مأساة لم تدون ، ولا يمكن أن تدون « المأساة المصرية » (ص ١٠٦) من هنا يصبح استيحاء « كل ما هو مصري » في الادب والفن ، لونا من الوان المقاومة ، ولحظة من لحظات التجسيد الحي الواقعي للمطلق . ولعل الاشياء المصنوعة كالاهرام والتحنيط أقل قدرة على تجسيد المطلق من الطبيعة الحية « في مصر أفكار لم تتغير الا قليلا ، منذ عهد الاساطير الاولى حتى اليوم ، وذلك لانهـــا متصلة بصميم هذه الارض ومستوحاة من نفس طين هذا الوادي الخصيب ومن نفس هذا النيل الخالد » (ص ١٥٧) لهذا كانت دورات النيل مع الارض ازدهارا واحتراقا ، هي لحظات التجسيد الاعمق لكيان مصر الروحي . وهذا هو العنصر الاخر المقابل لعنصر الموت ، على طول طريق المقاومة : البعث ، وعند فكرة البعث يتوقف الحكيم طويلا :

* « .. ان مصر كانت تؤمن ايمانا عجيبا بانتصارها على الزمن رمز العدم بالبعث الدائم » (ص ١٨٠)

* « .. من هذا النيل خرجت أساطير البعث ، وفي هذه الارض الجميلة الدائمة الخصب نشأت فكرة الخلود وقتال العدم تشبثا بهذه الارض المحبوبة. لم تخلق الآلهة جنة سواها فهي المرجع والمآب، يموتون عليها ويعودون اليها ، موت ثم حياة ثم موت .. وهكذا الى أبد الآبدين .. لا الموت يفنى ولا الحياه تفنى .. شأن هذا النيل في حياته وموته » (ص ١٠٨)

* « .. ولم تكن مصر تقبل اعتناق المسيحيه أو الاسلام دينا لها ، لو لم تجد في هذين الدينين فكرة البعث جوهرها ولبها . ولقد رفضت مصر دين اسرائيل لخلوه من تلك الفكرة التي لا تعيش مصر بغيرها .. البعث هو نشيد مصر الخالد يغنيه النيل كل عام .. والنبات والطيور والسماء والشعراء » (ص ١٠٩)

* « .. مصر في العهد المسيحي ، كان فيها أدب قصصي ديني صوفي رائع تلمس فيه الشخصية المصرية بأفكارها الثابتة ووسائلها الخاصة ، اكثر مما تلمح فيه الطابع الروماني . ومصر الاسلامية شيدت مساجد ضخمة المظهر ، قوية البنيان ، بسيطة التفصيل ، لولا اسلوب البناء الاسلامي لخلتها معبدا فرعونيا » (١٠٩)

لقد عمدت الى هذا الاقتباس المطول لاترك توفيق الحكيم بنفسه ، يحدد « الهدف » أو الفكرة الغائبة أو الجسم المحمول على جناحي المطلق والتجسيد. فالفكرة المصرية هي طريق الخلاص — عند السياسيين الوطنيين في ذلك العهد — من ربقة الصراع المزدوج . ولكنها عند الحكيم هي طريق الخلاص للنفس المصرية في هذا العالم . هي قرينة المطلق عند هيجل حين تجسد في الدولة البروسية ، ولكنه عند الحكيم لا ينجسد في دولة بعينها ، وقد لا يتجسد في « الدولة » على الاطلاق ، وانما هو يظهر في ثورة ١٩١٩ كما ظهر من قبل في الاهرام والتحنيط وكما يظهر الان في الفلاح الذي كتب عنه في « يوميات نائب في الارياف » . ولكن الحكيم كفنان لا ينسى أن الفكرة المصرية تجد لها مستقرا أصيلا في الشخصية الفنية . لهذا كان رائدا في كفاحه المرير من أجل احياء الشخصية المصرية في الفن . مرة اخرى تصبح الفكرة المصرية هي طريق الخلاص ، عبر أخلد ظواهر الوجود الانساني الفن . « الفن الحديث كله من تصوير ونحت وعمارة انطلق يبحث عن وسائل جديدة للتعبير ، فوجدها في مصر القديمة . وجد طريقة تركيب الاشكال المختلفة على قواعد هندسة الكوبزم ، وجد وسائل التعبير عن حقائق الشكل التي تخفى على

العين العادية .. وجد أساليب الحركة والاضاءه في التماثيل والاعمده مما لا نظير له في قوة الاداء وبساطته ، كل ذلك وجده الغرب وشيد على أساسه فنا جديدا ، ونحن نستطيع أن نجد أكثر من ذلك لو بحثنا طويلا وتأملنا مليا .. ان كنوز قلوبنا العميقة لا قاع لها ، وهي أدنى الـــى أيدينا مـــن الغرباء » (ص ١١١) .

ان هذه الصيحات التي صرخ بها توفيق الحكيم عام ١٩٣٨ « تحت شمس الفكر » ظلت معه الى احدث مراحل انتاجه اذا قرأنا مقدمه « يا طالع الشجرة » فالموت والبعث هما محور نظريه المداء والخلود في الفكره المصريه، هما محور « الخلاص » الروحي الامثل من ربقة الوجود العرضي الزائل ، هما أيضا محور الشخصية المصرية في الفن .

ولعل فكرة الموت والبعث هي المصدر الاول لكافة الثنائيات الفكريه التي لعبت دورها في حياة الحكيم ، وتلاءمت مع تجربة الذهن التي عاشها بيـــن اسوار برجه العاجي . ولكن الزاوية الثانية في تفكر الحكيم ، الحرية ، كانت تصوغ المسافة بين الموت والبعث في الاطار الذي دعوناه بالمقاومه . ومن هنا نحمل هذه « الحرية » مدلولها الثوري في صورتها النسبيه المجسده في التيار الليبرالي الذي عرفته الثورة الوطنية الديموقراطية منذ ١٩١٩ .. تماما كما حملت الفكرة المصرية مضمونها الثوري حين كانت تتجسد في أتون الثـــوره السياسية ، أو في مجال الخلق الفني للشخصية المصرية . أما حين تتحول الفكرة المصرية الى مستوى « المطلق » المجرد ، فانها تتحول الى فلسفـــة مثالية ، وهذا هو جانبها السلبي .. وهو نفس الامر الذي يحدث مع فكره « الحرية » عند الحكيم ، فهي تؤدي دورها الثوري في المعركة الوطنيه ، ولكنها ما أن تنتقل من هذا المستوى الجزئي في نظر الحكيم الى المستـــوى الكلـــي الشامل ، حتـــى تتجرد عن مضمونها الاجتماعي ، وتتحول الى فكرة غيبية ساكنة .

ونحن عندما نقرأ « من البرج العاجي » الذي كتبه الحكيم عام ١٩٤١ ، نلاحظ أن هذا البرج هو الشكل الملائم لمعنى الحرية في ثورة هذا المفكـــر المعتزل . فالشكل والمضمون في هذا البرج ، هما تجسيد للجانبين الرئيسيين في طريق الخلاص عند توفيق الحكيم . الجانب الايجابي هو ما يخص المستوى الجزئي المحسوس المباشر ، والجانب السلبي هو ما يدفع صاحبه الى الطموح الفلسفي حين يفترض أن « التعميم » و « التجريد » لكل ما هـــو جزئـــي ومحسوس الى مستوى الكل والشمول ، والجوهر الروحي الاسمى ، هـــو السبيل الى بناء الاسس الراسخة العميقة لفلسفة مصرية أصيلة وخالصة .

وفي بعض الاحيان ، كان يجمع بين هذين المستويين على صعيد واحد كأن بصيح « من البرج العاجي » — ص ٥٤ — « وهل يطول غضب الله علبنا فلا بطفرنا بعظيم من هؤلاء العظماء الذين يستطيعون أن يردوا الاعتبار الى قيمة الراي ويطهروا النفوس من درن المادة ، ويعيدوا المثل العليا النبيلة الىمجدها القديم ويرتفعوا بالامة كلها في لحظة الى سماء الخلق العظيم » . هكـــذا يشوب الضباب كل شيء حين يخلط بين فكرته الجزئية عن الحرية — وهى الديموقراطية الليبرالية — وبين فكرته الكلية المطلقة الشاملة عن الحربة ، باعتبارها الزاوية الثانية في طريق الخلاص الروحي . لهذا السبب يصبـــح « الكل في واحد » كما يتردد صوته في « عوده الروح » مناديا بفكرته المتالية عن الفرد . وهي نفس الفكرة التي رددها عن « الفنان » وهي نفس الفكره التى رددها عن « الله » فالفردية عنده ليست الفكرة الليبراليه المعتادة ، ولكنهـــا شيء خاص ، استقاه من مفهومه العام للفكره المصريه والحرية ، والفن .

على هذا النحو راح يشرح البرج العاجي « .. عند اكثر الناس معناه اعتصام الكاتب بالسحب اعتصاما يقصيه عن أحداث الدنيا ، وحقائـــق الوجود ، وهذا غير صحيح على الاقل بالنسبة الي . فما من حدث استوجب تحرك القلم الا حرك قلمي . وما من امر هز البشرية الا هز نفسي بل ما من قضية من قضايا الحياة الكبرى التي تمس الانسان وتطوره وتقدمه الا شعلتنى ودفعتني الى الجهر بالراي حتى في النظم السياسية والاقتصادية والاجتماعية» (ص ٣٢) .

ولا شك أن توفيق الحكيم في كتاباته حول الديموقراطية لم يكن مترجما آليا للحرية بمفهومها البرجوازي الاوربي ، وانما كان يحاول دائما أن يكسوها بلحم ودم من التربة المصرية التي يعيش فيها الفلاح « عاري القدمين يجوع اغلب أيام الاسبوع » ، « هذا الذي يسمى انسانا بحكم النوع » (ص ١٧٥ من تحت شمس الفكر) .. لم تكن الديموقراطية عنده مجرد اطار شكلـــي مجسد في الصحافة والبرلمان ، بل هو ايمان عميقبالشعب الذي آن الاوان لان يسأل عن البرامج لا عن شغل المقاعد « ان الشعب اليوم قد تغير في نظري ، وان عقليته قد تكونت واصبحت له رغبات حيوية تمس صميم غذائه اليومـــي وحياته المادية . انه يطالب اليوم أن يعيش ، لا معنويا فقط كما كنا نـــنادي بالامس ، ولكن ماديا أيضا عن طريق اللقمة المتوفرة لملايين من المحرومين » (ص ١٨٨ نفس المرجع) . وكما تشعبت الانجاهات الوطنية عن الفكـــرة المصرية الى تيارات عديدة فقد تعددت التيارات التي تنادي بالحرية من أقصى اليمين الى اقصى اليسار . هكذا وجدنا من ينادي بالصدقة والاحسان — باسم

الدين — علاجا للمشكلة الاجتماعية . وفي واقع الامر يتسلحـون ببعـض المواقع ذات الحساسية عند غالبية الشعب ، بضرب المواقع الاكثر مباشره وخطورة : آماله في حياة افضل . لهذا يتساءل الحكيم « الى متى تظل مصر — ونحن نملك نظاما ديموقراطيا — تعتقـد أن اصلاح شؤون الطبقة الفقيرة معناه التصدق والاحسان ؟ . . والى متى ونحن لدينا برلمان ، لا نجد فيه ممثلين للملايين من أبناء الطبقات الفقيرة ، يدافعون عما نراه هذه الطبقات منهضـا مصلحا لحالها ؟ . . ما معنى الديموقراطية اذا لم تكن هـي تمكين طبقـات الشعب كلها — على اختلاف مراتبها ومطالبها — من الدفاع عن نفسها بنفسها تحت قباب المجالس النيابية ؟ » (ص ١٨٩) . وليس لهذه التساؤلات الا معنى واحدا ، هو أن المضمون الاجتماعي للحرية عند الحكيم أن تتاح الفرصة لجميع المواطنين بصورة متكافئة . والمضمون الاجتماعي للحرية كما يفهمه ، مستمد من فكرة ذات أصل تقدمي صريح ، هو « التمثيل الطبقي » للمجتمع . ولكنها في النهاية تستقر على الوسادة البرجوازية القائلة « على نحو تكفل التوازن بين المصالح » . وهذا هو المصير الوحيد أمام « التعادلية » في المجال الاجتماعي ، تجميد الثورة ، وذلك بتجميد الحركة الاجتماعية على الرغم من وعي الحكيم النافذ بطبيعة السلطة الطبقية في مصر آنذاك ، وهي ان احزابنا على تعددها وكثرتها ، لا تمثل في حقيقة الامر ، غير طبقة واحدة هي طبقة كبار الملاك (ص ١٩٠) . فنحن في حقيقة الامر شعب لا وجود له على خريطـه الحضارة ، انما نحن زراع وخدام وعبيد يعيشون على هامش الحضاره ، يخدمون المصالح الاجنبية (ص ٢٠٥) لهذه الاسباب « ينبغي وضع حد » لما نراه من استئثار مئات من أهل هذه البلاد بالخبرات وترك الملايين في جـوع وعري كالسائمات (ص ١٩٥) فالى أن تصبح المسألة الاجتماعية في مصر ذات تأثير مباشر في أداة الحكم ،كالمسألة السياسية سواء بسواء « فليس لنا أن نقول ان في مصر مسألة اجتماعية على الاطلاق » (ص ١٩٥) .

هذا هو الحد الاقصى لمعنى الحرية في مستواها الجزئـي المحسوس والمباشر معا ، اي في مستواها الاجتماعي عند توفيق الحكيم . وهي رؤيـة تقدمية كامتداد للنضال الثوري من أجل الاستقلال . ولكنها عند الحكيـم لا تتجاوز الاسوار الشائكة التي ضربها الاستعمار والرجعية حول « المسألـة الاجتماعية » فتتخطى مرحلة الثورة الوطنية الى مرحلة الثورة الاجتماعية ، وانما يسلك الحكيم نفس السلوك الذي سلكه في الفكرة المصرية ، فيرتفـع بمعنى الحرية من مستواها النسبي الى مستوى المطلق وتصبح من ثم طريقا غيبيا للخلاص . فالحرية « المطلقة » عند الحكيم ليست صدى لهذا المعنى عند

اية مدرسة أوربية تتستر خلف هذه اللافتة لابتلاع الطبقات المسحوقة ،وانما هي فكرة مثالية تدور في نفس الفلك الميتافيزيقي الذي تدور فيه الفكرة المصريه من ناحية ، والفكرة الفنية من الناحيةالاخرى .

***

ففكرة الفن هي الركن الثالث أو الزاويه الثالثة في تفكير الحكيم . فليس الفن انفراجا لشهوة ذاتية ، ولا تعبيرا عن ازمة موضوعية ، وانما الخلق في الفن هو الصورة المصغرة لابداع الخالق الاعظم . لهذا ترتفع فكرة الفن عند الحكيم الى معنى « الدين » . وعلينا أن نضع عشرات الخطوط الحمراء تحت كلمة الفن اذا اقترنت باسم توفيق الحكيم . فاننا نخطىء كثيرا عندما نراه يدافع عن « الفن » فيزعم بعضنا انه يعني به الطرف المقابل للمجتمع : أو الانسانية . فالحق أنتركيز الحكيم على الفن والفنان والعمل الفني ، كان عملا رائدا في تاريخنا الادبي الحديث ، لان الاديب في مصر لم يكن « فنانا » بمعنى الخلق والابداع الذي يمزج أساليب الحضاره الاوربية بالتجربة المصرية المحلية لينتج « فنا » يتميز بالاصالة والصدق والجدة والتفرد . كان ادبنا ب معظمه ترجمة واقتباسا ونمصيرا ومحاكاة ، سواء للاداب الغربية ، او للتراث العربي ، شعرا ونثرا . فكانت لفظة الاديب لا تعني في الاغلب سوى الاجادة اللغوية . ولهذا ايضا اقترنت مهاره الاديب بالتفقه في علوم اللغة . وبالرغم من محاولات المويلحي وهيكل في مجال القصة الروائية ، وتيمور والعقاد في مجال الشعر والنقد ، وغيرهم في مجال المسرح ، فان الدلالة الجوهرية لكلمة « الفنان » لم تثبت دعائمها الا على يدي توفيق الحكيم ،سواء بانتاجه الفني مباشرة « عودة الروح — أهل الكهف » الذي يعد صفحة جديدة في التراث ، او في كتاباته النظرية التي حاولت ان تقرب بين معنى الفن وكلمة الخلق ، بايجاد اوجه التشابه بين « الخالق الاعظم » والمبدع البشري.

وكما أن فكرة الحرية لم تكن بمعزل عن الفكرة المصرية ، كذلك لم تكن فكرة الفن بمعزل عن مصر والحرية . من هنا كان دفاع الحكيم الحار عن « الفن » هو رد فعل للمدرسة السلفية أو « اللغوية » في الادب العربي ، وهي رد فعل أيضا لمدرسة التعريب والتمصير والاقتباس . فهي لم تكن قط ردا على الاتجاه الواقعي الملتزم ، كما تصور البعض ، وانما كانت نضالا ضد الجبهة الرجعية والمستوردة في آن . وهي ليست رد فعل فحسب ، بل هي « فعل » ايضا يدعم مصرية الادب بفكرة « الخلق » في شكلها العام ، وخلق الشخصية المصرية في شكلها الخاص . لهذا كانت رؤيا جديدة على ادبنا الحديث ، فكانت الدعوة « الفنية » قرينا للمضمون الاجتماعي لا تنفصم عراهما

ذلك الكائن الذي راى فيه « الجمال » كصياغة الهية ، ولم ير المضمـــون الاجتماعي . ان الفن كفكرة مطلقة ، هو الذي باعد بين الحكيم وبين المراه كشخصية انسانية حتى تورط البعض ، ودعوه خطأ بعدو المرأه . وليس من المعقول أن يقرر الحكيم : ان المراة منذ فجر التاريخ حتى اليوم قد برهنت على ذكاء عظيم ظهر في مختلف ميادين النشاط البشري ، فكرا وعملا « كل شيء قد برزت فيه وساوت فيه الرجل ، وفاقته إحيانا ، فتركت للناس فيه أحدوثه باقية وذكرا خالدا » (ص ٩٥ من المرجع السابق) . أقول انه ليس مـــن المعقول أن يقرر الحكيم هذا الراي عن المراة ثم يكون عدوا لها . بل لا بد أن تكون المراة احدى لحظات الفن التي تجسدت في كائن بشري حتى يحيطهـــا الحكيم بهذا السياج القدسي . ان عداءه للمراه في صورتها النسبية الجزئيـــة المحسوسة المباشرة ، يرادف دفاعه عن الفن في صوره الكلية الشامـــلة المطلقة . فهو لم يكن رد فعل للادب الملتزم ، ولم يتناقض معه ، كذلك المرأة كلحظة فن متجسدة ، ليست نقيضا للمرأة العاملة، ولكنها رد فعل للمرأه الخواء من أية قيم رفيعة . بل ان الفكرة المطلقة للفن، هي التي تقود الحكيم الى انسانية الادب وعالميته . فهو لم يكتسب هذه الفكرة من الدعوة الى العالمية التي تبناها بعض المفكرين الاوربيين . مثل « هـ . جـ . ولز » ولكنـــه افترضها في محاذاة الفن المطلق . من هنا يثور على أن سفور المرأة قد سبق سفور الاديب في مصر . حتى أن جانبا كبيرا من أدبنا الحديث ما زال أدبا حبيسا نفوح منه رائحة الحجرة المغلقة . أدب صناعة ، وأدب « علب محفوظة » من التعبيرات المستعارة من خزائن الاقدمين . اما ادب الهـــواء الطلـــق ، أدب التعبير عما في أعماق النفس في حرية وامانة واخلاص ، أدب الحياة النابضة بتفاصيل المشاعر الادمية « هذا الادب الخارج من القلب ليخاطب كل قلب على وجه البسيطة ، هذا الادب العالمي الذي يؤثر في نفس كل أمة وكل جنس وكل آدمي ، لانه ينبع صافيا خالصا حارا من قلب آدمي » فاننا لا نكاد نعرفه (ص ١٠٦ من المرجع السابق) على أن الحقيقة الفنية عند توفيق الحكيم هي أن العمل الفني مخلوق جديد وكائن مستقل عن ذلك الواقع الذي يعيشه الفنان ويزعم أنه رواه بحذافيره . لان العمل الفني ليس مجرد المادة الاولية مـــن الحوادث الداخلة فيه ، ولا هو ذلك اللحم والدم الذي يكون منه جسمه (ص ١٢٠) وانما هو بطبيعة الحال ، الفكرة المطلقة الدائمة التجـــاوز الابديـــة التخطي . فكل فن عظيم هو عملية احياء ، هو « بعث » ، « كل فن عظيم هو رد الروح الى مشاعر غرستها السماء في نفوسنا يوما » (ص ١٢٣) . أمـــا الخيال في العمل الفني، فلا ينبغي أن يكون سوى وسيلة من وسائل اعـــادة

.. على النقيض من اتهامات المتحذلقين والادعياء . فهذا توفيق الحكيم يقول « ان الادب في مصر لم يكن الى عهود قريبة غير حلية عاطلة في معاصم الادباء .. لقد كان يعيش هؤلاء الكتاب على هامش المجتمع فقط ، بل على هامش حياة الاخرين من أصحاب الجاه والثراء .. لم يكن الادب في مصر اذن اداة تسجيل وتوجيه لشؤون المجتمع ولم تكن أقلام الكتاب أبواقا توقظ النائمين ، ولكنها كانت معازف ينعس على أنغامها المترفون » (ص ١٩٣ — تحت شمس الفكر) . ومعنى ذلك أن صاحب الدعوة الفنية كان على وعي تام ، بالارتباط الاجتماعي بينه كفنان وبين مصر كمجتمع . على غير النحو الذي قال بـه البعض في أوائل الخمسينات (١) .

على أن ذلك ايضا هو المستوى النسبي للفن ، الذي لا يتعارض عند الحكيم مع المستوى المطلق . فالفن كفكرة مطلقة هو المعرفة الحدسية للكون، هو الرؤيا أو النبوءة التي يعبر الفنان والمتلقي بواسطتها الهوة بين الواقع والحلم ، أي انها المعبر الثالث لطريق الخلاص ، يتجسد حينا في قصة أو قصيده أو مسرحية ، ومن خلال هذا الجسد المرئي تتألق مشكلات المجتمع وهموم الانسان الواقعية . ولكن الفكرة الفنية سرعان ما تتمدد كيانا اثيريا مطلقا بلا حدود .

ويوضح الحكيم معنى التفاعل بين مصر والحرية والفن بما نراه عند المصريين القدماء من سليقة المنطق الداخلي للاشياء ، أو التناسق الباطني ، أي القانون الذي يربط الشيء بالشيء . فجمال الاهرام — مثلا — يقوم على ذلك التناسق الهندسي المحض ، والقوانين المستترة التي قامت عليها تلك الكتلة من الاحجار « جمال عقلي داخلي » (ص ٨٥ — تحت شمس الفكر) . هكذا يصبح الجمال احد اشكال المعرفة ، هو المعرفة الحدسية التى لا تجعل شيئا على هذه الارض يغري الفنان بالبقاء ، الا لكي يعرف « انه يريد أن يعرف » يعرف ماذا ؟ يعرف ما لم تسمع به اذن ، وما لم تره عين ، وما لم يخطر على قلب بشر « تلك لذته الوحيدة التي بقيت له ، وذلك هو الخيط الذي يربطه بالحياة » (ص ٧٥ — تحت المصباح الاخضر) . وعندما يصبح الفنان نبيا أو قريبا من الالوهية ، يتجرد عند الحكيم من رداء جنسيته الزائل، ليدخل معبد الفكر الخالد ويتكلم باسم تلك الهيئة الواحدة المتحدة التي تعيش للدفاع عن قيم البشرية العليا . (٨٢ — نفس المرجع) .

بل لعل الفكرة المطلقة للفن عند الحكيم هي التي تجسدت في « المراة »

---

١ — راجع « نمـاذج فنية من الادب والنقد » لانور المعداوي — ١٩٥١ .

(الروح) الى تلك المشاعر الحقيقية « التى صنعها الله » وكادت تجرفهـا اللحظات الجارية لولا يد الفنان (نفس الصفحه) . ومرة اخرى ، يلتقي مصر والحرية والفـن عند الحكيم في وحده واحدة لا تنجزأ حين يقول انه مؤمن كل الايمان بأن جذور التمثيل « كفن بشري » ما نبتت الا في أرض مصر ، وأن مصدر التمثيل عند الاغريق والهنود ، انما هو في طقوس تلقين الموتى فـي مصر ، وما كان يتبادل فيها من حوار يجري بين الكاهن وبين تشخص بمثـل الميت . ولعلهم أيضا كانوا يمثلون في الاعياد الدينيه يوم البعث والحسـاب والعقاب والميزان بكلام مرتجل أو موضوع ولم يكتفوا بتصوير هده العقائـد رسوما على الحيطان (ص ١٧٩ و ١٨٠) هكذا تصبح مصر هي البعث ، والبعث هو الحرية ، والحريةهي الفن . وهكذا يصبح الماضى والحاضـر والمستقبل وحدة وجودية شاملة لمختلف لحظات التجسد التي تمر بها الفكره المطلقة سواء كانت مصر أو الحرية أو الفن ، أو هذا الثالوث مجتمعا كطريق وحيد للخلاص . . يقول الحكيم : « اما انا فلبس لي ماض قريب . أمامي أن أنفذ اذن الى ذلك الماضي السحيق الذي كادت تدوس معالمه رمال الزمن » (ص ٥١ من المرجع ذاته) .

وهو بذلك لا يجعل الفنان مجرد شاهد عصر ، وانما هو ــ كما قـال سلامه موسى ــ نبي له رسالة .

وربما لا يكون توفيق الحكيم هو المفكر المثال للدعوة المصرية من حيـث الامكانيات الذاتية للفكر بشكل عام ، وربما لا يكون هو المفكر التقدمي النموذج للدعوة المصرية من الناحية الايديولوجية بشكل خاص ــ فان سلامه موسـى هو ذلك المفكر ــ ولكن توفيق الحكيم دون تردد هو الفنان المثال لهذه الدعوه في تاريخنا الادبي الحديث . فان ريادته الفنية في هذا المجال هي التي أعطـت « الرؤيا » في الفن معالمها الاساسية في لغتنا ، وبذلك انتقلنا من عصر الادب بمعناه اللغوي الى من الادب وأدب الحياة ، ادب « مصر » وأدب « الحريه » . ولقد أراد الحكيم أن يجعل طريقه الشخصي للخلاص ــ ممثلا في الثالـوث المطلق لمصر والحرية والفن ــ طريقا عاما . أراد أن يجعل من طريقه خلاصا للفرد وخلاصا للمجتمع ، من هنا بلغ به الطموح الفلسفى درجته القصوى حين أخذ يعد المواد والخامات اللازمة لاقامة بناء منظم دعاه بالتعادليه .

الفصل الرابع
المفكر التعادلي

صادفنا في الفصول السابقة كلمة « التعادلية » ومشتقاتها في أوضاع كثيرة متنوعة . ومعنى ذلك أن توفيق الحكيم كان يقصد بهذه اللفظة مدلولا معينا تناثر في معظم كتاباته الفنية والنظرية على السواء ولكن هذا المدلول لم يتحدد بصورة مباشرة الا في كتابه « عصا الحكيم » الذي نشره عام ١٩٥٣، وقال فيه تحت عنوان « الله تعويذة الامريكان » أن حضارة الانسان يجب أن تقوم على قدمين ودعامتين من الفكر والايمان ، اي العقل والقلب ، أو الدنيا والدين ، أو مد نشاط الانسان واهتمامه الى ما هو أدنى وما هو أعلى ، اي الحياة في عالمين : عالم المادة ، وعالم الروح (ص ٤٠) وفي مكان آخر يقول تحت عنوان «لو حكم الفلاسفة» انه لا بد في جهاز الانسانية من محركات الغريزة الى جانب فرامل الحكمة (ص ٧٧) .

وليس في الكتاب بعد ذلك الا تفريعات وتحريجات منثورة هنا وهناك عن المصدر الاصلي الذي وجد له متنفسا حقيقيا عام ١٩٥٥ حين ألف كتابه المعروف بالتعادلية حيث بلغت الفكرة عنده حينذاك درجة عالية من الوضوح والتبلور سمحت له بأن يفترض اسسها نظاما فلسفيا هو « مذهبه في الفن والحياة » وما دام قد أصبح مذهبا ، فانه لا يقتصر على الفرد بل تستتبعه الدعوة والجهاد وجمع الانصار حول المذهب الجديد .. ولعله من المفيد أن نقول منذ البداية أن الحكيم لم يقصد قط الى تكوين مذهب أو نظام فلسفي بالمعنى العلمي الدقيق . فربما كانت كلمة « مذهب » لم تدخل بعد فكرنا الحديث الا بمعناها المجازي البحت . أما اننا نقصد مجموعة من الفروض النظرية التي تتسق في بناء متكامل مع مجموعة من النتائج المنطقية ذات النظرة

الشـاملة للعالم ، فاننا لا نكاد نملك من هذا اللون من ألوان التفكير الفلسفى الا درجاته الموغلة البدائية التي ترسبت في كياننا الروحي أمدا طويلا ، وباتت أقرب ما تكون الى العاطفة الدينية منها الى النزعة الفلسفية .

ومنذ نهاية القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين تكتلت الجهود المضنية في ايجاد تيار فلسفي أو تيارات فلسفية ، بعضها مستورد نوا من الغرب ، وبعضها الاخر اجترار لتراثنا القديم ، وبعضها الاقل يحاول أن يتلمس طريقه من أرض الواقع الخام في تجريبية واضحة ، تمزج شيئا من الغرب بشيء من التراث بشيء ثالث من الواقع المرئي المباشر . وليس هذا تصنيفا دقيقا ، ولكنه تعميم مفرط لذلك المناخ الفكري الذي عشناه طيلة قرن كامل ، بين شد وجذب من القديم والجديد . فقد كان المجتمع المصري ابان العقود الاولى من هذا القرن يعاني ويلات تكوينه القلق من العلاقات الاقطاعية والقيم الاستعمارية والام المخاض التى تجتازها الطبقة الوسطه بما تراعيها من وعى بطيء ، ولكن متعاظم ، للعمال والفلاحين والمثقفين التوريين .ومعنى ذلك أن الارض المصرية كانت التربة الخصبة لجميع التيارات الفكرية التى هبت من وراء البحار ومن كتب الاقدمين ومن لحم ودم الطبقات الاجتماعيةالبازغة. ولا سبيل الى الشك في أن هذه التيارات مجتمعة قد تفاعلت مع بعضها البعض بالرغم من تنافرها الجذري الاصيل ، كما لا سبيل الى انكار ظاهرة الاستقطاب التي اتضحت في أشكال متعددة . ولقد كان التفاعل والاستقطاب كلاهما ، الظاهرة الرئيسية في فكرنا الحديث. فنحن نعثر على الدعوة الاشتراكية عند سلامة موسى جنبا الى جنب مع الدعوه النيتشوية في كتابات نفس المفكر .

ومهما بلغت عملية الاستقصاء الذاتية لشخصيه سلامة الانسانية ، فاننا لن نجد تفسيرا لهذا التفاعل بين أقطاب متنافرة الا في أرض الواقع الاجتماعى لبلادنا . فتراثنا لم يكن يستطيع أن يمهد التربة المحلية بالمذاهب المعده سلفا ، التى تستطيع أن تنتقل بمجتمعنا من مرحلة شديدة التخلف الحضاري الى مرحلة متقدمة . ولم يكن فيمقدور الحضارة الغربية ان تمنح حضارتنا عن طيب خاطر اكسير الحياة ، واللقاء بيننا وبينها قد تم في مناخ غير صحي ، هو لقاء الحضارة القاهرة بالحضارة المقهورة . وما كان الجمع الالي بين حضارة الغرب والتراث المحلي ، ليثمر طريق الخلاص . فكان لا بد من دراسة استكشافية للواقع المصري بأقلام العقاد وطه وحسين وهيكل وسلامة موسى والمازني وغيرهم من أبناء الثورة الوطنية الديموقراطية التى قادتها الطبقة المتوسطة حينذاك . وهذا هو الوجه الاخر للظاهرة : الاستقطاب . فمهما

كانت يسارية سلامة موسى ويمينية هيكل والمازني واعتدال طه والعقاد . فانهم جميعا وقفوا صفا واحدا يحمل لواء الفكر المصري المتحرر من ربقة الجوانب السلبية في التراث والحضارة الغربيه معا ، ويحاول أن يقيم « الوعي الحضاري المصري » المتكامل من تاريخنا الممزق عبر العصور الطوال .وكانت هذه العملية الشاقة جديرة بأن تثمر تيارا فلسفيا جديدا بجمع أوصال مصر الفرعونية ومصر المسيحية ومصر الاسلامية ومصر العربية الحديثة في كل واحد ممتزج بأروع ثمار الحضارة الغربية والتراث العربي . ولكن انتكاسة الثورة التي عبرت عنها معاهدة التهادن عام ١٩٣٦ أوقفت لسانها العظيم عن النطق بمبادئها وقيمها مما أدى الى توقف امتداداتها وتطورانها الى ان انفصل جيل الثورة عن الثورة ، وظهر الجيل التالي قبيل الحرب العالمية الثانية يحمل بين جنبيه حلقات جديدة في الثورة الوطنية والاجتماعية ، ولكنه يحمل أيضا معالم دنيا جديدة تجاوزت عتبات عالم ما قبل الحرب . فقد تخطى العلم كافة المحاولات الاجتهادية لخلق فلسفات جديده تنبع من الارض المحلية ، وأصبح لزاما لمن يحاول أن يضيف جديدا الى التراث الفلسفي ، أن يقف على قدم واحدة مع خطوات القدم الاخرى ، قدم العلم ، في مستواه الطبيعي والاجتماعي على السواء .

ولما كانت حضارتنا متخلفة نسبيا عن أرفع مستوى حضاري في العالم الجديد الذي بلغت كشوفه ذرى العلوم الاجتماعية والتكنولوجية ، فان طموحنا الى تغذية التراث الفلسفي برافد جديد قد حال دونه اختراق المسافة الحضارية الشاسعة بيننا وبين الحضارة العالمية . فقد بدأت الحرب العالمية الثانية ، حربا استعمارية ، وانتهت حربا تحريرية توجت بقيام النظام الاشتراكي العالمي . ومن ناحية اخرى بدأ عصر الذرة بمأساة هيروشيما ، ولكن ما أسرع أن تحول الى أحلام « ولز » و « جول فيرن » في السفر الى الفضاء .

وكان من الطبيعي أن يسقط الجيل التالي او جيل الوسط في براثن الحرب فتحول نيرانها بينه وبين الهدف العظيم . ولكنه بلا جدال أعاد اكتشاف جيل الثورة ، وأصبح جيل الحرب ، أكثر تطورا وتبلورا وازدهارا . غير أنه ما أن اقبلت ثورة ١٩٥٢ حتى كان جيلنا يشق الافق نحو نظره جديدة الى مجتمعه والعالم . كانت الفكرة الاشتراكية قد انتقلت من سلامة موسى الى جيل الحرب ، فاتضحت معالمها الفكرية أكثر من ذي قبل . وجاء عام ١٩٥٢ يحمل نهاية حلقات الثورة الوطنية الديموقراطية ، وبداية حلقات الثورة الاشتراكية التي اعلنت عن نفسها في بداية الستينات .

نحن اذن جيل الثورة الاشتراكية الذي أعد نفسه من خلال الكتابات الوطنية والكتابات الماركسية والاحداث المضمرة في باطن الارض المصربـــه الحبلى بالثورة . ولا شك أن ظلالا من افكار جيل الرواد كانت ما تزال عالقه بوجداننا الثوري ، كما أن رواسب عديدة من افكار جيل الحرب ما تزال كامنة في روحنا المناضلة ، بل ان آثار المدارس الاوربية كالوجودية والوضعيـــــه المنطقية ، قد وجدت لنفسها مأوى عاطفيا في بعض العقول التي لم تتجـــاوز وضعها الطبقي ذهنيا بأيـــة صورة من الصور فحاولـــت عبثا تأصيل هـــذه الاتجاهات المستوردة من مرحلة انحلال الغرب .

كاتبان فقط من الاجيال السابقة علينا ، هما اللذان حاولا صنع شيء جديد : سلامة موسى حاول اكتشاف الطريق المصري الى الاشتراكية وتوفيق الحكيم حاول ترميم البناء الفكري للبرجوازية من فضلات ثوريتها القديمة ،حين كانت الدعوة المصرية تجسيدا أمينا لاحدى مراحل الثورة في تاريخنا الحديث . ولهذا السبب جاء كتابه « التعادلية » اقرب ما يكون الى النداء الاخير للروح الثورية القديمة للطبقة المتوسطة ، حتى تستطيع أن تواكب الركب الصاعـــد الى الاشتراكية . كما جاء هذا الكتاب مجموعة من الخواطـــر المبعثرة حـــول الانسان والحرية والفن والعدالة وما اليها ، ولكنه لم يتحول قط الى «مذهب» أو « فلسفة » الا بالمعنى المجازي للكلمة . لا لأن الحكيم لا يستطيع أو لا يملك القدرة لان يبني مذهبا في الفكر ، وانما لأن الاشتراكية كنظام عالمي قد وضعت العالم أمام حالة كيفية جديدة لم يعد معها من الممكن « خلق » مذاهب جديدة ، وانما يمكن ايجاد وجهات نظر جديدة ومتفرعة عن المذهب الاصلي . سواء فى ذلك وجهات النظر المتفرعة عن الاتجاه الاشتراكي في الفكر الحديث ، وهـــو الاتجاه المعبر عن فكر الطبقات الكادحة . أو وجهات النظر المتفرعة عن فلسفات البرجوازية عبر تاريخها الطويل .

والحكيم كما قلت مرارا هو احد ابناء الثورة الوطنية الديموقراطيـــة ، ولكنه أيضا لم ينتكس مع انتكاسة رواد جيل الثورة . واصبح كما يقول لويس عوض رمزا للجسر القائم بين ثورتين او ازدهارين عظيمين . وهو لكي يكون جسرا عظيما ، لا بد له من أن يتفادى أسباب النكسة التي اطاحت بالعمالقة عن صدارة الركب الثوري المتقدم . ومن هنا تتسم محاولاته الفكرية أول مـــا تتسم بالاجتهاد الشديد والعرق الغزير الذي يتصبب باردا على جبين راهب الفكـــــر .

واود الان ان اعود الى نقطة ابتداء هي أن الحكيم لا ينشىء مذهبا فـــي

الفكر المصري ، وانما هو يستخدم هذا التعبير على سبيل المجاز. فثمة عنصران رئيسيان ينبغي التوقف عندهما وتوضيحهما قبل أن نتوغل في أدغال الحكيـــم الفكرية . العنصر الاول هو « معنى الفرض » النظري أو الفلسفي عند توفيق الحكيم . فهو يفترض أن الانسان كائن « متعادل » ماديا وروحيا ، وأنه يشترك مع كل الكائنات التي تحملها هذه الارض المتعادلة . ومن كلمة « التعادل »هذه يفرض توازنا ثابتا غير متخلخل ـــ في الاحوال العادية ـــ بين كافة مجـــالات الحياة ، وفي مختلف مستوياتها .

والحق أن الحكيم بوضعه كلتا يديه على ثنائيات المجتمع والطبيعة كان قد عرف أول الطريق الى تفكير علمي صحيح في مجال المعرفة الانسانية . فقـــد أمست تناقضات المجتمع والطبيعة منذ هيروقليطس في الفلسفة اليونانيةحقيقة أولية ينطلق منها كل فيلسوف جاد ، الى أن امسكت بها الفلسفة الالمانية على يدي هيجل فماركس . ولكن الحكيم في الوقت الذي وقف فيه مع بداية الطريق الصحيح كان قد بدأ المسير في منعطف مسدود من منعطفات هذه الطريق.ذلك المنعطف الذي يتراءى لنا من « التبسيط المذهل » لفكرة التناقض ، للدرجةالتي لا يلتقط معها سوى القشور السطحية المكبرة كالليل والنهار في الطبيعة والخير والشر في الاخلاق والرجل والمرأة في الانسان ، الى غير ذلك من « الثنائيات » كما دعوتها منذ قليل ، رافضا تسميتها بالمتناقضـــات . والجانب الاخـــر من القشرة السطحية هو الحركة البطيئة التي تقترب من الالية أحيانا والسكـــون الحقيقي أحيانا اخرى ، لهذه السلسلة «المنطقية» من الثنائيات .

هذا على الرغم من أن الفلسفة قطعت شوطا بعيدا في تصور التناقضات وحركتها في المجتمع والطبيعة . فليست التناقضات قاصرة على المشاهد المكبرة من الكون ، ولكنها تصل الى أدق عناصره وجزئياته وذراته . وهي تمضي في حركة جدلية أبدية الصراع تمضي به من البساطة الى التركيب الى الاكثـــر تركيبا ، وتتحول به من الكم الى الكيف الى الكم من جديد ، الى الكيف فـــي مستوى جديد ، ومن العام الى الخاص الى الاكثر خصوصية . وهكذا يحدث التقدم في جوهـــره العميق ، ســـواء في الظواهر الطبيعيـــة أو في الظواهـــر الاجتماعيـــة .

فالفرض النظري اذن بأن الكون « متعادل » هو فرض لا أساس له في أرض المعرفة الانسانية التي تجاوزت المفهوم الثنائي الى مفهوم التناقض ، كما تجاوزت الكون الى الحركة .

أما العنصر الاخر ، وهو البناء المنطقي للبحث ، فاننا نتعرف عليه مـــن

التقاط الحكيم لمجموعة من الظواهر والحكم عليها بقانون التعادل المفترض . وبالرغم من فساد الفرض النظري وعدم صحته علميا ، فاننا سنمضى مع هذه الظواهر التي طبق عليها «القانون» حتى نكتشف فساده للمرة الثانية عند التطبيق .

يقول الحكيم أن ثمة اختلالا هذه الايام في صميم العصر . فالقلق السائد على الاجيال المعاصرة مبعثه هذا الاضطراب في ميزان التعادل بين العقل والقلب ، بين الفكر والايمان (٢٦) فأزمة الانسان في هذا العصر هي عندي نتيجة اختلال في تركيبه التعادلى .

والانسان عند الحكيم — وفقا لفكرة التعادلية — حر في اتجاهه حتى تدخل في أمره قوى خارجية يسميها أحيانا القوى الالهية « حرية الاراده فى الانسان عندي اذن مقيدة شأنها في ذلك شأن حرية الحركة في المادة »(ص٣٩) . ويقفز الى التساؤل : وهنا ينبغي أن نسأل العقل والعلم هذا السؤال المعضل: ما هي هذه القوى الخارجية ؟ ويستعبر من الوجودية تعبير « المسؤولية والحرية » ولكن بمعنى مختلف عن معنيهما في الفكر الوجودي . فالخير والشر هما الموجب والسالب في كهرباء العلاقات البشرية ، والخير والشر في رأيه لا شأن لهما بالانسان الفرد ولا وجود لهما الا بالمجتمع (٤٩) . وليست السجون هي العلاج « التعادلى » للبشر ، وانما « اداء الخير للمجتمع » هو هذا العلاج المثمر ، وعلى هذا الوضع يجب ان تلغى السجون ، ويقام بدلا منها مصانع وأدوات انتاج (ص ٥٦) . ووجود الخير والشر يؤدي الى وجود الضمير . فالضمير عند الفرد هو الاحساس الذاتي بالذنب أو هو شعور الذات بشر لحق الغير لم يقدم عنه حساب . والضمير عند المجتمع يولد شعورا مماثلا بأن عدلا ما نحو الغير لم يتحقق « وهنا تقوم الثورات الاجتماعيةلتصحح الوضع وتعيد حالة التعادل التي تسمى العدالة أو العدل الاجتماعى » (ص ٦١) فلما استطاع الشعب في العصور الحديثة أن يحكم نفسه بنفسه انشطرت قوته نفسها الى قوى مختلفة في صورة أحزاب تتوازن وتتعادل كي تحتفظ بوجودها الضروري للتعبير عن ارادة من تمثلهم من طوائف الشعب . فاذا تغلبت طائفة في النهاية وابتلعت كل ما عداها من الطوائف والطبقات واتحدت في قوة واحدة تشمل الدولة كلها فان هذه القوة أيضا لا تلبث أن تولد قوة اخرى خفية تعارضها وتجاهد في الظهور . وقد تخنق وتكبت وتهزم وتخفق ولكنها لا بد يوما أن توجد . لانقانون التعادل الذي نرى مظهره في الشهيق والزفير هو الذي يعمل هنا أيضا ونرى مظهره في وجود « حركة توازن حركة

.. لان هذا هو شرط الحياة » (ص ٦٢) . من هنا كان العرض والطلب هو القانون التعادلي في مجال الاقتصاد كما أن قانون رد الفعل ، والتعويض ، هما المحركان لجهاز التعادل . فقوة العمل التي تمثل «التنفيذ» نخشى ونكره دائما قوة الفكر التي تمثل « النقد والتوجيه » واذا ما تحول الفكر السياسي الى عمل سياسي « منظم في حزب » فقد جوهره « الحرية » وتحول الى نقيضه الذي لا سبيل الى اللقاء معه : « العمل » . ويحذرنا الحكيم تحذيرا مطولا من أن نفهم كلامه على غير النحو الذي يقصده فيقول « لا .. استقـــلال الفكـــر شـــيء والانعزال شيء آخر . المنعزل لا يتأثر ولا يؤثر ، فهو شيء غير كائن بالنسبة الى الغير أي المجتمع . والفكر الذي ينعزل عن العمل شأنه شأن الفكر الذي يبتلعه العمل ، كلاهما لا وجود له . انما المقصود باستقلال الفكر هو أن يكون له كيان خاص وارادة خاصة في مواجهة العمل ، حتى يستطيع أن يتأثر به ويؤثر فيه » (ص ٧٥) ولعل اختلال التعادل بين قوة الفكر وقوة العمل هـــو محور المأساة البشرية في العصر الحديث (ص ٧٩). هكذا التعادلية في الفن: فالحرية هي نبع الفن ، واذا كان الوجه الاول للفن هو التعبير ، فالوجه الاخر هو التفسير « وتفسير حياة شعب معناه اتخاذ رأي معين تجاه هذا الشعب » (ص ١٠٣) واذن فهنـــاك التـــزام فـــي التفسير ، وليـــس هنـــاك التـــزام في التعبير . واختلال التعادل بينهـــما اما أن يؤدي الـــى الفـــن للفن أو الى الواقعية الاشتراكية . الفن للفن ابتلاع الشكـــل للمضمـــون ، والواقعية الاشتراكية ابتلاع المضمون للشكل .

ويختتم توفيق الحكيم كتابه عن « التعادلية » بقوله : ان مسؤولية المفكر الحر الحقيقية انما هي أمام نفسه وحدها لا أمام حزب من الاحزاب ولا حاكم من الحكام . وان المفكر الذي يترك مكانه لينضوي تحت لواء سلطه العمـــل الممثل في حزب أو حاكم هو مفكر هارب من رسالته ، وان هذا الهروب الـــى معسكر الساسة والحاكمين هو الذي جرد الفكر من سلطانه ، وجعل منه تابعا لا متبوعا « ولم يخطر في بالي قط أن أعزل الفكر عن أي نشاط سياســـي أو اجتماعي . فالعزلة التي دعوت اليها هي العزلة عن السياسيين لا عـــن السياسة ، وعن الاحزاب لا عن المجتمع . فالفكر في كل ألوانه من أدب وقصص وفن يجب في نظري أن يعنى بكل ما يجري في مجتمعه وعصره من شـــؤون السياسة والاجتماع . لانه ما دام يعنى بالبشرية ، وما دامت البشرية متصلة بالسياسة والمجتمع ، فلا بد للمفكر أو الاديب أو الفنان أن يعيش عصره كله ومجتمعه كله بما فيها من شؤون سياسية واجتماعية » .. (ص ١١٤) .

ان الملاحظة الاولى على عنصر « البناء المنطقـــي للبحـــث » في كتـــاب التعادلية ، هو التعميم . ولعله احد عناصر « تجربة الذهن » التي عانـاهـــا راهب الفكر المعتزل في البرج العاجـــي . هذا التعميم يجعل من كلمة «العقل» او « القلب » التي يستخدمها الحكيم شيئا بلا معنى او بلا دلالة اجتماعيه . ذلك ان العقل الانساني له اطاره التاريخي الذي لا يعرف الا به . فالعقـــل البدائي يختلف عن العقل العبودي عن العقل الاقطاعي عن العقل البرجوازي عن العقل الاشتراكي . وبالرغم من ان هذا التقسيم نفسه لا يخلو من التعميم، الا انه تعميم من اجل التقريب الواقعي لا من اجل الفكرة المطلقة . فالعقل عند الحكيم تركيب ميتافيزيقي مطلق ، وكذلك العلم . بل ان العلم عنده هو المستوى الفيزيقي او التكنولوجي فحسب . اما العلم الاجتماعي ، فليس له شأن عنـــد الحكيم ، ذلك ان عملية التصنيف لا يقيمها على أساس الاتصال والتفاعل بل على أساس الانفصال والتجاوز . وهذا هو جوهر الفكرة التعادلية التي تقوم على التناقض الشكلي المحض ، فتصبح حركتها اقرب الى السكون او أقـــرب الى الدورة الالية الميكانيكية . التاريخ يعيد نفسه ، وكل شيء اذن يعيد نفسه، وبالتالي فلا تغير حقيقي هناك . فكل شيء يأخذ مكانه الان سوف يأخذ نفس المكان غدا . وليست الحركة داخل الزمان حركة حلزونية او لولبية ، ولكنهـــا حركة دائرية منتظمة تعيد كل شيء الى مكانه المقدر له منذ البدء . وهذا هو الثبات الاعظم ، او السكون الابدي . بل هذه هي نقطة الانطلاق الغيبية فـــي تفكير الحكيم التي افترضت جمود الواقع مضمونا ، وتحوله شكلا ، وهـــو تفكير طبيعي لابن الطبقة المتوسطة التي تفترض بدورها خلودها فوق عرش السلطة .

فالصورة المطلقة من قيود الزمان والمكان ، للعقل والعلم ، هي التي توالدت فيما بعد وافرخت الفصل المتعسف بين العقل والقلب ، أو بين الفكر والعمل ، أو بين الالتزام والحرية . فالعقل المطلق يدور فلكيا مع القلب دورة منتظمة ، اذا اصابها الخلل دعوناه كسوفا أو خسوفا ، مدينة فاضلة أو حربا اهلية أو ثورة اجتمـــاعية . فكل منهما له « منطقة حرام » يمتنع على الآخر تجاوزها ، تماما كدوائر الحرية عند توما الاكويني التي تتلاصق ببعضهـــــا البعض ، ولكنها لا تتداخل فيمـــا بينها على الاطلاق . هو التصور السكوني للعالم ، للزمان والمكان والانسان . فالعاطفة البشرية هي الانفعال الذاتـــي لوجدان الفرد منذ بدء الخليقة ، والعقل الانساني هو الادراك الذهني لتفكير الفرد منذ بداية التاريخ . وهكذا لا يتغير سوى الشكل من المجتمع العبودي الى المجتمع الحديث ، اما الجوهر او المضمون الانساني فثابت خالد ثبـــوت

القوى الخارجية التي أودعته طينة البشر وخلودها . والشكل البشري هـو الجسد ، والمضمون هو الروح ، الاول مصيره الى زوال الشكل ، والاخـر مصيره الى خلود الجوهر وتوحده مع الينبوع الاسمى . هكذا ننتهي التعادلية الى احد الالوان الاخلاقية المفرطة في المثالية ، تكاد تلامس « الوجد الصوفي » الذي سبق أن لامسناه في الثالوث : مصر والحرية والفن . بل أكاد أقول ان الجانب « المطلق » في هذه العناصر الثلاثة ، قد نجمع ونوحد ونبلور في مطلق واحد دعاه الحكيم خطأ بالتعادلية ، وكان الاجدر به أن يدعوه بالسكونية .

وهكذا تؤدي « الثنائيات » الى الطرف الاقصى المقابل لصراع المتناقضات .. الثنائيات تؤدي الى الانفصال والتباينية والسكون ، والمتناقضات تتصارع وتتفاعل وتلتحم ببعضها البعض في حركة دائبة مستمـرة تـؤدي الـى تغير الظاهرة شكلا ومضمونا . ومهما كان خطأ هيجل فادحا عندما تصور الفكـر سابقا على الواقع ، فانه سيبقى له الفضل العظيم في ريادته للفكرة الجدلية العميقة في اطارها المثالي. فقد تصور حقا ، الفكر سابقا على الواقع ، ولكن متحققا فيه . وما كان يمكن أن يتم ذلك في فلسفة هيجل الا عن طريق صراع المتناقضات التي تؤدي الى « تركيب » يختلف كما وكيفا عن شكل الظاهـرة ومضمونها في الصورة السابقة على المستوى الجديد من الصراع . من هناكان الكشف العظيم لماركس أن وضع الفكرة الهيجلية عن الجدل في اطارها المادي فجعل الواقع سابقا على الفكرة ومصدرا لها .

ومنذ هيرقليطس الى ماركس ، مر الجدل بتطورات عديدة في محـاذاة التطور الحضاري للمجتمع الانساني .. لم يستلهم منها الحكيم سوى المعنى القريب والمباشر لفكرة التناقض ، التي ما عنت عنده سوى الازدواج والثنائية. وهذا يوضح حقيقة هامة ، هي أن تعادلية الحكيم ليست استيرادا غربيا محضا وبعبارة ادق ليست تقليدا آليا ومحاكاة حرفية لاحدى الفلسفات البرجوازيه في الغرب . انه قد يقتطف زهرة من هنا وشوكة من هناك ، ولكنه يغرس هذه وتلك في تربة تكوينه الذاتي والموضوعي ، فتثمر شيئا جديدا لا علاقة له الا بالفاظ العقل والعلم والديموقراطية والالتزام ، وما اليها .

وكذلك فاني أستبعد تأثر الحكيم بأي من تيارات الفكر المصري الحديث التي تبلورت الى حد ما في اصول غربية كالوجودية والوضعـية المنطقيـة والماركسية . وفي هذه النقطة بالتحديد تتجلى فكرة الحكيم بشأن ايجاد فلسفة اصيلة مستمدة من كياننا الروحي ، أي فلسفة مصرية . وقد غاب عن ذهنه تماما أن امكانية ايجاد مثل هذه الفلسفة يقرب من المستحيل ، على العكس من

امكانية تحققها في الادب والفن ، بل ربما كان نجاح الحكيم في تصوير الفكـره المصرية ادبا وفنا ، هو الذي قاده الى محاولة تصويرها بناء نظريا أو فلسفيا. لقد غاب عنه بالتأكيد ان ارتباط الفلسفة بالعلم في العصر الحديث ، يجعل من العسير على حضارة متخلفة نسبيا عن حضارة العلم أن تثبت فلسفة جديده . فالعلم يحتم على الفلسفة أن تتجاوز النظرة المحلية الى الاشياء ، الى النظرة العالمية . والعلم يقول ان النظرة العالمية الشاملة في عصرنا هي الاشتراكية التي توطدت دعائمها النظريه بالفعل . وليس امام الشعوب المتيقظة حدبنا الا الاجتهاد الخصب المثمر في اكتشاف طريقها الخاص الى الاشتراكية . هذا اذا كان المفكر قد ارتبط تاريخيا ونضاليا بالفكر الاشتراكي ، أما توفيق الحكيم فقد تبنى تفكير الطبقة المتوسطة بشكل عام . أي ليس كما هو متحقق بالفعل في فلسفـات البرجوازيه الغربية ، وليس كما هو منقول الى الفكر البرجـوازي المصري . وانما هو قد جمع بعض الجوهريات الثابتة في الفكر البرجـوازي كفكرة الديموقراطية وفكرة العقل وفكرة الاخلاق .. ثم أضاف اليها تأملاتـه الذاتية القريبة من مستوى « الفن » منها الى البحث الفلسفي المجرد ،فجاءت التعادلية مجموعة من الخواطر التي سبق أن طالعناها مبعثرة ، واضحت الان على درجة ما من التبلور .

فعندما نقول ان « التعادلية » هي احدى ثمار الطبقة المتوسطة ، يجب أن نتحرز كثيرا ونحن نقرر هذا الحكم(١) . فالتعادلية من زاوية اخرى هـي احدى ثمار توفيق الحكيم نفسه .

هي احدى ثمار الطبقة المتوسطة بمعنى أن التعميم كعمود فقري لوجهة نظر ما ، يقود بالضرورة الى ثبات الوضع القائم اجتماعيا وان اختلفت«أشكاله» السياسية الممثلة في الاحزاب . وهي ايضا احدى ثمار الطبقة المتوسطة بمعنى أن « الاخلاق » كسلوك بشري تتعلق بمجموعة من القيم المجردة عن العلاقات الاجتماعية والواقعية .

ولكنها أيضا تعبير امين عن تجربة الذهن في حيـاة راهـب الفكر .. فالتناقض عنده بين الفكر والعمل ، هو النتاج الطبيعي لتجربة الذهن والمنطلق السكوني في مجال الفكر . فلو أن منطلق الحكيم هو التصور الجدلي لعلاقـة المعرفة بالواقع ، سواء كان هذا التصورماديا أو مثاليا ، لكان التناقض بين الفكر والعمل قابلا للحل . ولكن الحياة الفكرية داخل اطار تجربـة الذهـن

---

١ ــ راجع : ماذا يبقى منهم للتاريخ ــ صلاح عبد الصبور (ص ١٣٣) .

والمنطلق السكوني يقيم حاجزا أبديا بين الفكر والعمل . التصور الجدلي لعلاقة المعرفه بالواقع يغني المعرفة بالواقع فيضيف اليها تراكمات التجربة الفعليـــة التى تؤدي بدورها في المدى البعيد الى تغير كيفي أكيد في مستوى المعرفـــة . كذلك يحدث العكس في نفس اللحظة فيغني الواقع الخام بالمعرفة الواعيـــة ويحدث التزاوج الخصب المثمر بينهما ، فتتعدد أبعاد الواقع وتتزايد جوانبـــه الايجابية وتقل الجوانب السلبيه . وهذا هو الفهم العلمي الدقيق لمعنىالارادة الانسانية ، فليست الحرية الا الوعي بقوانين الضرورة المضمره في الطبيعـــة والمجتمع . ولما كان الوعي عنصرا انسانيا متطورا ، كانت ارادة الانسان ذات الفعالية الحقيقية هي الومضات المشعه من التحام الفكر بالواقع ، لا باستقلال كل منهما عن الاخر . وليست الاحزاب وكافة أشكال النضال الاقتصـــــــادي والاجتماعي والسياسي الا مواد اللحام أو همزات الوصل بين الفكر والعمل . واكاد أقول أن التنظيم السياسي هو أحد أشكال الفكر ، وبالتالي فهو سلاح في يد المفكر لا قنبلة تهدده بالانفجار والتلاشي كما تصور الحكيم .

كذلك علاقة الشكل بالمضمون في الادب والفن ، فليس الفصل التام بينهما الا وليدا للتصور الارسطي القديم لمعنى الادب . هذا المعنى الذي تسلط على فلسفات الجمال قرونا طويلة وما يزال يلقي ظلاله على عصرنا الىالان .بل لقد بلغت سطوة أرسطو ومفهومه الشكلي أن بدأت بعض الفلسفات المعاديةفي جوهرها لارسطو ، تغير من جلدها بحيث لا تتلاءم معه شكـــلا ، ولكنها تنتهي الى الاتفاق الجوهري معه مضمونا .

والحق أن الشكل في الادب ليس هو الاناء والمضمون هو الماء بداخله ، كما أنه ليس بالهيكل العظمي والمضمون هو اللحم الذي يكسوه والدماء التـــي تسري في شرايينه تمده بالحياة . فالشكل والمضمون تعبيرات مجازية يجب ان نتخلص منها سريعا ، لان اجيالا جديده بازغة ينبغي عليها أن تنشأ في جـــــو مطهر من رواسب المفاهيم الشكلية ، فالعمل الادبي هو مجموعة من العناصر النفسية والاجتماعية والتاريخية والذهنية ، تشابكت فيما بينها على نحـــــو غاية في التعقيد . وبالتالي قد يكون الشكل بمعناه القديم عنصرا جوهريا من عناصر المضمون ، والعكس صحيح أيضا . ومن ثم تصبح جميع العناصر في تفاعل دائب مستمر يغير من هيكل المستوى الفني والمعرفة الفنية في كـــــل لحظة بحيث لا يبقي على شكل بمفرده ولا مضمون بمفرده يمكن الحكم علـــى أحدهما بابتلاع الاخر كما تصور الحكيم . فالفن للفن ليست ابتلاعا شكليـــا للمضمون ، وانما هي في ذاتها مضمون فني . والواقعية الاشتراكية ليســـــت

ابتلاعا مضمونيا للشكل ، وانما هي في ذاتها شكل من اشكال المعرفة . هذا التداخل العميق والمعقد بين الشكل والمضمون لا يعنى الا شيئا واحدا هـــو فساد الفكرة الارسطية المتسللة الينا عبر العصور .

وكذلك الحرية والالتزام ، فما دام المفهوم العلمي للحرية هو الوعـــى بالقوانين المضمرة في الكون ، فان الالتزام حينئذ بهذه القوانين يصبح أمـــــرا شبه محتم لا سبيل الى الخلاص منها الا بالاحلام الميتافيزيقية أو الجنون أو الانتحار . وما دام المفهوم التاريخي للحرية يمضي في خط موازٍ للتقدم الانساني، فلا سبيل أمام الكاتب الحر الا أن يلتزم بخطوات هذا التقدم او بتخلف عـــن الركب مولولا على أمجاد الماضي ، فثمة « وحدة نسيج » من الالتزام والحرية، لا علاقة لها بالعصر الحديث ومذاهبه ومؤسساته الحزبية . كل ما يمكن أن يضيفه عصرنا هو المزيد من الوعي ، وبالتالي المزيد من الحرية . حينذاك لا تتجسد الحرية في برج من العاج يعتزل فيه راهب الفكر بعيدا عن «الغوغاء» أو « الدهماء » أو « الرعاع » فتلك هي التسميات الحقيقية التي يجب أن تحل مكان الاقنعة التي دعاها الحكيم بالاحزاب والمنظمات السياسية .

هذه الملاحظات كلها تنضوي تحت لواء ما أسميه بالتعميم في تفكير توفيق الحكيم . بقي الجانب الاخر الذي أسميته بالنظرة الاخلاقية . هي النظرة التي تتولد نتيجة تراكمات كمية للقيم الاخلاقية على طول الزمـــن . ترفض هـــذه النظرة التصنيف التاريخي للقيم كعلاقة اجتماعية قابلة للتطور من عصر الـــى اخر وفق مجالات النظام الاجتماعي . فليست « الاخلاق » قيما مطلقة نهائية، ولكنها تتلون بألوان النبات الاجتماعي سواء كان طبقة أو فئة ، أو أفرادا ، وسواء كانت الارض الاجتماعية ، هي مزرعة الاقطاعي أو مصنع البرجوازي .

ان غياب معنى الجدل عن تعادلية الحكيم احالها الى سكونية غامضـــة لا تقدم حلولا واقعية من جانب « الفكر » المصري الى « العمل » الثـــوري . واعتقد مخلصا ان الحكيم قد تعسف مع نفسه حين تصور هذه « الفكـــرة التعادلية » هي محور أعماله الفنية . ولعل الانصاف يقتضي أن نكتشـــف الافكار المحورية في هذه الاعمال ، ولكن هذا الانصاف أيضا يقتضينا أن نكتشف ظلال هذه «الفكرة» على تطبيقات الحكيم لها في الواقع العملي المباشر .

الفصل الخامس
المفكر السياسي

تقع اهم كتابات الحكيم السياسية « تاريخيا » في أكبر الفترات حرجا من تاريخ مصر الحديث ، اذ هي تبدأ قبيل الحرب الاخيرة مباشرة (١٩٣٨) وتكاد تنتهي عام ١٩٤٨ أي قبل الثورة بأربع سنوات تقريبا . ومعنى ذلك أن عشر سنوات كاملة ، مرت بها مصر والعالم بأحداث جسام كان توفيق الحكيم خلالها كاتبا دؤوبا على متابعة هذه الاحداث متابعة عملية مباشرة . فبالرغم من أنه لم ينضو تحت لواء حزب من الاحزاب ، الا انه كان أكثر نشاطا من كتاب هذه الاحزاب الذين احترفوا الكتابة السياسية بينما كان الادب احدى هواياتهم .

وكانت اولى المشكلات التي صادفت الحكيم عند عودته من اوروبا هو « النظام السياسي » أو شجرة الحكم كما اسماها في مجموعة الاحاديث التي نشرها عام ١٩٣٨ ، فهو ثائر على النظام البرلماني في مصر ويسميه الاداة الصالحة لتخريج الحكام غير الصالحين . على أن نقده العنيف للنظام النيابي لا يعني انه يطالب بالغائه ، فزوال هذا النظام من عالمنا — يقول الحكيم — يفضي الى مشكلات لا حل لها ، لان هذا النظام ليس تدبيرا معتسفا فرضته ارادة معينة في وقت معين وانما هو نتيجة طبيعية لتطور فكرة السلطة الشرعية منذ فجر التاريخ (ص ١٥،٧،١٦ من شجرة الحكم) .

ويصور رئيس الوزراء في أحد فصوله الحوارية كآمر ناه يعين ويفصل ويحيل الى المعاش ويعطي ويمنع ويطلق اليد في الميزانية والمصاريف السرية ويتزاحم حوله ذباب المحاسيب والمقربين ، حتى اذا ما استقال او اقيل تخاطفته مجالس ادارة الشركات (ص ٣٢ ، ٣٣) ولا بأس من انشاء بعض المطاعم للفقراء وان لم يكن الغرض منها اطعام الفقراء (ص ٣٨) ويردد أحد اصحاب

المعالي في نفس الفصل الذي أقامه الحكيم في الاخرة « النسوك هو المسؤولية ، وفاكهة الحكم كما ذقناها في مصر لم يكن لها شوك ولا نوى بل كانت سهلة المأخذ سائغة المأكل » (ص ٤٢) .

وينفض يده من عملية « الانتخاب » كمظهر ديموقراطي في البلـــــدان المتحضرة فهو يذكر قول هتلر : قد يكون من الايسر أن نأمل رؤية جمل يمر من نقب ابرة على أن نأمل في رؤيـــة رجل عظيم يكتشف عـــن طريـــق انتخــاب الجماهير . فيرد صاحب المعالي كما تصوره الحكيم : هذا قول يجوز فى ألمانيا واوروبا أما في مصر فمن قال ان الشعب أو الجماهير ننتخب أحدا (ص ٤٥) فالمسألة بسيطة :جمع الاصوات وجمع الدودة ان هما الا عملية واحدةفي أرض مصر (ص٤٦) ويصوغ الحكيم مدى الضلال الذي يغرقفيه الشعب للدرجة التي معها تنطلي عليه الخدعة ، فيقيم التماثيل لاولئك الذين سلبوه كل شيء باسم الديموقراطية (ص ٤٨) لأن الناس في مصر — وكان اليأس بدأ يعرف طريقه الى قلب الحكيم — هم قصيرو النظر « ولن يروا المباديء الا اذا ارتفعت فوق الكراسي » (ص ٥٥) .

وما أن يستولي عليه اليأس تماما حتى يفرض تناقضا ضخما بيـــن المبادىء والسلطة ، فيجعل الزعيم (في فصل حواري اخر يستلهم فيه شخصية سعد زغلول) يقول : ان غلطتنا الكبرى هي قبولنا الحكم فعبقريتنا الحقيقية كانت خارج الحكم (ص ٥٨) وسقانا المريدون والمغرضون خمر الغرور باسم كلمة « الاغلبية المطلقة » فكدنا ننزلق الى نوع من حكم الطغيان ، لا يمكن أن تقره مبادئنا ولا ماضينا الديموقراطي النزيه (ص ٥٩) .

تلك هي أهم آراء الحكيم السياسية التي بلورها في فصول تمثيليةنشرت لاول مرة عام ١٩٣٨ ثم نشرت بعد ذلك بين دفتي كتاب . وهي آراء أقرب الى الانطباعات السريعةلذلك الفنان القادم من أوروبا يحمل في مخيلته صورا لامعة لمعنى الديموقراطية والعمل السياسي ، صورا هي في الاغلب نتاج المزاوجه بين التراث الديموقراطي المغربي كما تحكيه الكتب ، والتراث الحضاري كما ترويه المتاحف . ولم تخرج حياة الحكيم في باريس عن هذا الاطار « الثقافي »في معظمه، والابتعاد التام عن خضم الحياةالسياسة الحقيقية التي واجهبذروة الازمةفي أتون الحرب العالمية الاولى.فقد آذنت نهاية القرن التاسععشر بنهاية « العصر الذهبي » للراسمالية بمضمونها الديموقراطي واقتصادها الحـــر ، وبدأت عصرا جديدا هو عصر الاستعمار بعد أن بلغت تراكمات التركيز والتركز بالاحتكارات ، مرحلة كيفية جديدة تقف حائلا صلبا ضد الديموقراطية والاقتصاد

الحر . وقد عبرت المرحله الجديده عن نفسها تعبيرا مباشرا في النازية والفاشية اللنين ظهرتا في مجال السياسةالدولية كتتويج اصيل لنهاية العالم « الحــــر » وبداية الدكتاتورية العسكرية والعنصرية كوجه آخر للعملة الاستعمارية .

ولقد كان الاستعمار أحد العناصر الرئيسية التي أسهمت في زيادة حدة تخلفنا الحضاري وغياب التقاليد الديمقراطية عن أسلوب الحكم في بلادنـــا . وهذه هى النقطة الخطيره التى لم يتنبه اليها الحكيم الا في صورة انطباعات عاجله تناولت القشره الخارجية في حياتنا السياسية دون التوغل في جذور هذه « التشكيله » لدولاب الحكم النيابي عندنا . فالتناقض بين المبادىء والسلطة ، وبين السلطة والمسؤولية ، وبين المسؤوليه والشعب ، كلها وليده تاريخ طويل من العبودية في مختلف صورها السياسية والاقتصادية والاجتماعية . هـــذه العبودية التي تبدت في تخلف حضاري رهيب ، وانعدام التقاليد الديموقراطية في أسلوب الحكم . فليس الفرق الكائن بيننا وبين الغرب في ذلك الوقت ، فرقا تشكليا بين الصوره الحضارية اللامعة التي عاشها الحكيم في باريس ، والصورة الشائهه التى استقبلته في مصر كما يذهب البعض (١) . لقد كان الفرق فرقـــا حضاريا كاملا بين حضارة قاهرة وحضارة مقهورة . وفي ظل الحضارة المقهورة تفرخ أبشع الانظمة الرجعية العفنة التي لم ير الحكيم في شبابه الباكر سوى طلائها السطحي وقشرتها الخارجية ، فالنظام الدستوري الذي أعقب ثـــورة ١٩١٩ كان كسبا تقدميا لا شك فيه ، ولكن الهيمنة الاستعمارية للاحتــــلال البريطاني ، والسطوة الاستبدادية للرجعية المحلية ممثلة في العرش وكبـــار الملاك .. دابت هذه القوة مجتمعة على سرقة واغتصاب مكاسب الشعـــب الديموقراطية . فابتلينا حينا بزيور وحينا آخر بمحمد محمود وحينا ثالثـــا باسماعيل صدقى ، الى آخر هذه القائمة التي فرغت دستور ١٩٢١ منمحتواه الديموقراطي ، وحاولت الانقلاب الدستوري عام ١٩٣٠ وبين التاريخين كان البرلمان يغلق يوم افتتاحه ، وتظل البلاد بغير دستور ثلاث سنوات متتالية ، وتعطل عشرات الصحف وتلغى مئات الاجتماعات وتضرب الاف المظاهـــرات بالرصاص . لقد كان هؤلاء الحكام الذين سخر منهم الحكيم من ألد أعــــداء الديموقراطية ، فلم تكن الديموقراطية الا ضحية يعتدى عليها ، كما لم تكن جماهير الشعب المصري الا ضحية اخرى .. غير أن نضال هذا الشعب لـــم يتوقف لحظة واحدة عن احراز المكاسب الثورية وان ظلت في مستوىالتراكمات

١ ــ راجع : توفيق الحكيم افكاره وآثاره ــ لاحمد عبد الرحيم مصطفى ــ ص ٦٣ .

الكمية التي لم ترتفع الى مستوى التغير الكيفي الا في لحظات الانفجـــارات المتوالية التي لم تنقطع على طول تاريخنا الحديث .

ولعل اهتزاز ثقة الحكيم في الديموقراطية من ناحية ، وفي الشعب المصري من ناحية اخرى هو انه قد عاش عمره في نطاق « تجربة الذهن » التي تشاهد معالم الحضارة الغربية في قمتها الفكرية والفنية ، ثم تشاهد ملامح حضارتنا في حضيضها الاقتصادي والاجتماعي والسياسي والثقافي ، ثم يعقد مقارنتـــه الظالمة التي تقوم اساسا على الاطلاق والتعميم دون التحليل والتفصيل .وقد وصفت مقارنته بالظلم ، لان هجومه العنيف على النظام البرلماني والاحـــزاب السياسية ، كادت تفلت سهامه الحادة لتصيب الديموقراطية نفسها ، واكثر الاحزاب قربا من الشعب ، ومن هنا لم تجيء تلك الفصول التمثيلية التي نشرها الحكيم عام ١٩٣٨ بالثمار الايجابية المرجوة من قلب شاب وطني متحمس لرقي بلاده كتوفيق الحكيم . وربما كان من المفيد القول بأن كتابات الحكيم النظريـــة بشكل عام ، وكتاباته السياسية بشكل خاص ، تتميز بالعموميات الشديــــدة فتناقش الهياكل المجردة من اللحم والدم ، وتعتمد على الابنية الهندسية بأشكالها المتوازية أو المتناظرة أو المتناقضة . هذا المنهج السهل يؤدي بدوره الى نتائج سهلة ، غير أن مقدماته «العامة» لا تتدبر التعاريج والمنعطفات التي لا تخضع للمنطق الشكلي في الفكر السياسي ، كما انها لا تتقصى الخفايا المستتـــرة في جوف الحركة الاجتماعية والتي لاتتضح لمن يراها من الخارج . وهذه كلها من نواتج تجربة الذهن التي عاشها الحكيم في برجه العاجي . وتلك احـــدى نتائج ثورة المعتزل في صورتها السلبية . فهو قد يرى انه يقف فكريا في صف واحد مع مبادىء حزب الوفد ، ولكنه يقشعر اذا ما اعتلى الوفد عرش السلطة . ذلك أنه لا يتصور الفكر في مجال التحقيق الا شيئا ملوثا بالمطامع والاهـــواء والرغبة في التسلط . اما الفكر المجرد عن شبح السلطة ، فهو الفكر الحقيقي الاصيل . اذن فلا مجال لالتحام الفكر بالواقع ، وانما يمضي كل منهما في دورة آلية مستقلة عن الاخر . ويتحول الفكر الى أحلام تقترب من بناء المدينة الفاضلة في أحسن الاحوال ، ولايصل مداه الى دائرة العمل من اجل تحقيقه .

لهذا السبب تصاحب فكره الدورات المنفصلة توفيق الحكيم (١٩٤١) في كتابه « سلطان الظلام » حين يضع يده على احدى مصائب القرن العشرين : الحرب العالمية الثانية ، فيقول أن كنيسة العلم الحديث بكرادلتها الراسماليين تفتح أبوابها على جهنم الغرائز الاولى « نعم .. نحن في نهاية الدائرة .. أسوف ندور دورة أخرى من جديد ؟ » (ص ٢٧) ويبدو أن هذه الحرب بالذات كان

لها اكبر الاثر في موقف الحكيم السياسي ، ولا بد لي من أن أقتطع هذا النص المطول الذي يشير فيه الى هذه الحرب قائلا : « تلك هي أعنف صدمة هزت نفسي في السنوات القلائل التى تلت الحرب الكبرى الاخرى . . لقد كنت ممن يؤمنون باطراد التقدم الانساني . . لقد كنت اتابع وقتذاك آمال الساسة والكتاب في جمعية الامم ، والسلام ، واطالع آراء ماركس وتلاميذه في(الدولية) و (اللاعسكريه) . . لقد كنت غارقا أنا أيضا في تلك الاحلام التي نسجها لنا هداه البشر وقادته الروحيون من الرسل والشعراء والمفكرين . . لقد كنت موقنا بأن الاوان قد آن — عقب تلك الحرب — لزوال الحواجز بين الامم وانقضاء عهد القبائل الوحشيه المتنافرة التي يسمونها اليوم (دولا) تغير احداها على الاخرى مدفوعة بمطالب الارض والدم والجنس ، وانجاه البشرية اخيرا الى تحقيق ذلك المجتمع الانساني الاعلى الذي يجعل من سكان هذا الكوكب اخوة احرارا . . » (ص ٣٤) .

لقد طبق الحكيم فكرة الدائرة التاريخية للانسان على العلم والراسمالية ، فأمر التطبيق يأسا مريرا من العلم والرأسمالية معا . ثم طبق الفكرة على التقدم الانساني ، فقالت له الحرب أن ثمة تناقضا « حتميا » بين الفكرة الدائريه والتقدم الانساني . والحق أن نهاية الحرب الاخيرة كانت قد اعلنت سقوط الراسمالية كأمل للانسان ، ولكن هذه النهاية بعينها أعلنت في نفس الوقت بزوغ الاشتراكية كنظام عالمى ، مهما شابته أخطاء البداية ، فهو الامل الاكثر واقعية لانسان اليوم والغد . ولم تلمح بصيرة الحكيم السياسية هذا الجوهر العميق لان تبدأ الحرب حربا استعمارية وتنتهي حربا تحريرية . لم يلمح أن العلم في ظل الرأسمالية من الحتمي استخدامه من اجل الحرب،ولكنه في ظل الاشتراكية هو رسول الحضارة والسلام .

ثار الحكيم على العلم والرأسمالية كأي فنان رومانتيكي حالم في أوربا ، وما ان شاهد انقاض الخراب حتى سارع يهرول الى الغابات « البكر » والطبيعة « العذراء » والبراءة « الاولى » . حينذاك أعلن يأسه من الفكرة العالمية التي تلقاها فيما يبدو مع سلامه موسى كطريق للخلاص من البؤس المحلي ، اي انها كانت في حياتهما بمثابة « المطلق » الرومانسى كالحلم الذي يتجاوزان به حاضرا تعيسا الى مستقبل أكثر « انسانية » . . اي اننا يجب أن نفرق بين الفكرة العالمية التي تبناها بعض المفكرين الاوربيين كويلز وتلقفها الاستعماريون كدعامة فكرية للامبريالية ، وبين هذه الفكرة حين وصلت اليناقي مرحلة المخاض القومي . فقد كانت بمثابة الجناح الاخر للفكرة المصرية ، هذه

تستمد قوتها من تراب الاجداد ، والاخرى ستمد بريقها من تراب المستقبل ، وكلاهما تجاوز رومانسى لمرحلة العذاب المزدوج : الاتراك والانجليز .

واذا كانت الحرب الاخيرة ، سواء في وجهها المشرق: هزيمة النازية وقيام النظام الاشتراكي ، أو في وجهها المعتم : الخراب الحضاري العظيم ، قـد أوصلت الحكيم الى طريق اليأس من العلم والرأسمالية والعالمية فقد أوصلته أيضا الى محطة اليأس من الديموقراطية . لقد انعكست آثار الحرب علـى الشعوب الصغيرة بمزيد من الضغط على الحريات الديموقراطية من ناحيـة والضغط على البطون الخاوية من ناحية أخرى . اي أن الخراب الحضـاري العظيم انعكس علينا بالمزيد من التخلف الحضارى والفراغ الديموقراطـى . ولكن هذا لا ينسبنا شيئا آخر ، هو أن قيام الاشتراكية كنظام عالمى ، أصبح نصيرا فعالا لنضال الشعوب الصغيرة وأصبح معينا لا ينضب من الفكـر الاشتراكى المتبلور خلال التجربة الواقعية عند التطبيق . وليس من الغريب ، أن يكون تاريخ قيام النظام الاشتراكي ، هو نفسه تاريخ النضال الاشتراكـى الفعـال في بلادنـا .

ولم ترد هذه النتيجة أيضا في حساب توفيق الحكيم الذي اهتزت كـل المعاني في نفسه ، فلم يعد يقارن بين حضـارة أوربا وحضـارة الشرق لان حضارة أوروبا أصبحت عنده موضع اتهام . من هذه النقطة بدأ يتساءل : هل أنا كاتب ديموقراطي ؟ (ص ٤٣ من سلطان الظلام) .

ثم يجيب أنه ليس ديموقراطيا « بالمعنى السياسي » للكلمة ، فهـو لا يستطيع أن ينتمي الى الديموقراطية باعتبارها نظاما سياسيا أو حزبيا ، لان الحرية الفكرية والروحية — التي هي كل مسوح المفكر الحر الحقيقى — تمنع من الانخراط في سلك حزب او نظام قد يضطر الى الدفاع عـنه بالحـق أو بالباطل . وهو لا يستطيع أن يدافع الا عن « المبادىء العليا الخالدة » البعيدة عن الاشخاص الزائلين . ان الذي يدافع عنه هو الديموقراطية باعتبارهـا « مبدأ انسانيا » لا نظاما سياسيا . الديموقراطية الموجودة في قلب كل انسان يقدر معنـى « حقوق الانسان » ومعنى « الحرية » و « الكرامة الآدمية » .. لذلك لم أستطع أن أغمض عيني على بعض النظم السياسية المنتمية الـى الديموقراطية يوم تطرق اليها الفساد وعبث بها الساسة « المحترفون » (ص ٤٤) . هكذا هاجم الحكيم مظاهر الحكم الديكتاتوري وسخر من مظاهر الحكم الديموقراطي معا ، وهكذا أيضا أصبح يعتقد أن الكاتب الذي ينشىء مذهبـا سياسيا يتمسك به ويكبل فكره بنصوصه ، مثله مثل الكاتب الذي ينضم الـى

مذهب سياسي قائم . كلاهما قد فقد « النظر الحـــر » الـــى بقية المذاهـــب والانبياء . والكاتب الحر لذلك هو الحارس الامين لجوهر الفضائل الانسانية (ص ٤٥) .

أي أن الحرب العالمية الثانيه كانت العامل الحاسم والسبب المباشر في أن برفض الحكيم لاول مرة « المثال الغربي » ، وقد كان لديه بمثابـــة المعيار الوحيد للتقدم ، وأن يرفض « الواقع المصري » ، وأن يتجاهل « الطريـــــق الاشتراكي » الى التقدم . وربما كانت كلمات أحمد بهاء الدين التى كتبها فى تقديم كتاب الحكيم « تأملات في السياسة » هى التقييم الموضوعى الدقيق لهذا الموقف الذي اتخذه الحكيم في أكثر الاوقات حرجا . قال بهاء « ليس معنـــى ذلك أن يصف الكاتب الذي يؤمن بعقيده معينة بأنه ليس كاتبا حرا . ما دامت هذه العقيدة تدعو الى الحريه . وما دمنا متفقين على مسؤولية الكاتب ، فان أقصى درجات المسؤوليه بغير شك ، هى الالتزام بعقيده معينه .. اذا وجد الكاتب طبعا العقيدة التي يرضيه ، التى يؤمن بها بعقله وقلبه معا »(ص ٤) .

ان هذه المرحلة الحرجه في تفكير الحكيم السياسي ، لا تذيب الفواصل بينه وبين الاعداء الطبيعيين لكل نهضة وتقدم . فبالرغم من اهتزاز الرؤيـــــة واختلالها ، الا أنه لا يأمل في اصلاح العالم الا اذا عولج شقاء الملايين (ص ٤٨ من سلطان الظلام) بل هو يكشف زيف الاشتراكيات الوطنية التى ســــترت خلفها الفاشية والنازيه قائلا ان الصائغ الذي يريد أن يلحم ذهبا بنحاس ليس أقل تزييفا من أولئك الذين أرادوا أن يلحموا الاشتراكية بالوطنيه (ص ٤٩) لهذا لا يتصور الحكيم الاشتراكية الا كنظام عالمى يبدأ من الخارج وينتهي الى الداخل . أي أن تصبح الاشتراكيه بين الدول أولا ، ثم بين أفراد الشعـــــب الواحد ثانيا . ان رفض الحكيم للمثال الغربي البورجوازي في التقدم ، ورفضه للمثال الواقعي في مصر ، لم يكن لتؤدي به الا الى طريق الاشتراكيه . ولكن الحكيم كواحد من أبناء الثورة الوطنية الديموقراطية ، لا يفهم الاشتراكيه على النحو الذي طبقت به في المعسكر الاشتراكى ، أو بعباره أكثر صراحه برفض هذا التطبيق على ضوء «جوهره» الذي لا يحيد عنه ، وهو الديموقراطيـــــة بمعناها الليبرالي . هو لا يحس تناقضا بين الليبرالية والاشتراكية ، اذ يكفى أن يكون معنى الاولى هو « الحرية » وأن يكون معنى الثانية هو « العدالة » ليتخيل عالما مثاليا أقرب الى المدن الفاضلة التي تجمع بين الحريه والعداله . لم يكن عند الحكيم معنى تاريخيا للديمقراطية ، ولا دلالة اجتماعية لها ، بل هو تصور الديموقراطية « جوهرا ثابتا خالدا » لا يختلف معناه من عصر الى

عصر ولا من نظام الى نظامولا من طبقه الى طبقة . بل يكفي أن يكون الحزب الشيوعي وحده هو الحاكمفي الاتحاد السوفيتى و ان يكون الحزب النازي وحده هو الحاكم في المانيا ، لتصبح الشيوعية والنازية شيئا واحدا هو «الدكتاتوريه» كما يكفي أن تتعدد الاحزاب في انجلترا وفرنسا ، لتصبح البلدان شيئا واحدا هو العالم « الحر » أو هو الديموقراطيه . هذا التعميم والاطلاق والتجريد هو سر أسرار المرحله الحرجة في تفكير الحكيم السياسى . وهـــو ايضا ســـر اختياره « للديموقراطيه الاشتراكية » كحل نهائي لازمة الديموقراطية فـــي المجتمعات الليبرالية ، وازمة الاشتراكيه كما تصورها فى المعسكر الاشتراكى وكما أن فكرة العالمية التي دعا اليها الحكيم فى احدى فترات حياته لم تكن هي الفكرة الاستعمارية التي دعا اليها بعض مفكري الغرب ، كذلك لم تكـــن الديموقراطية الاشتراكية هى الصورة الاوربية لذيول الدولية الثانية المنشقه على الماركسية والتي استخدمها الاستعمار فيما بعد كواجهة ايديولوجيـــــه تغطـــي حقيقتـــــه .

كانت الديموقراطية الاشتراكية عند توفيق الحكيم هى المزج الالى بين « عدالة الشرق وديموقراطية الغرب » كما كان شعار خالد محمد خالد فـــى اللجنة التحضيرية عام ١٩٦١ أي بعد آراء توفيق الحكيم بعشرين عاما .وعلى ذلك يمكن أن يقال أن ثمة تيارا فكريا كاملا عرفته مصر بعد الحرب العالميـــة الثانية يرفض الحل البرجوازي كما يرفض الحل الاشتراكى العلمي لازمة بلادنا التي تفاقمت في أعقاب الحرب . ولقد كان هذا الحل التوفيقى يحمل بـــذور فنائه في داخله لان الليبرالية ليست الا الوجه الاخر للبرجوازية . . فليســـت هناك ديموقراطية مطلقة ، وانما هناك ديموقراطية طبقة من الطبقات ، أو حلف طبقي من فئات اجتماعية متقاربة الاهداف .

ومرة أخرى اقول ان هذا التيار الفكري لم يكن صدى للاشتراكيـــات الديموقراطية التي عرفتها أحزاب اليمين المقنع في أوربا ، وانما هي رمـــز للافلاس الحقيقي للنظم البرجوازية سواء في بلادنا أو في الغرب ، اي افلاس الواقع والمثال معا . وهو رمز لم يحمله جيل الثورة المنتكس ، وانما حملتـــه البقية الباقية التي احتفظت بمضمونها الوطني الديموقراطي ، وان فوجئـــت بظاهرة جديدة على النطاق المحلي ، والعالمي ، معا . تلك هـــي « الثـــورة الاجتماعية » التالية بالضرورة للثورة الوطنية في مصر ، وتلك أيضا هـــي « الاشتراكية » البديل الثوري لازمة الراسمالية في حضارة الغرب .

وفي قمة هذا التيار ، يقف توفيق الحكيم معلنا أن العالم يتجه الان « من

غير شك » الى الاشتراكة (ص ٤٩) بل انه قد خطا اليها بالفعل « خطـــوة واسعة » والديموقراطية الاشتراكيه هي « صياغـــة مقبولـــة » (ص ٥٢) « لجوهرين » متلائمين .

هذا المزيج الالـــي من الاشتراكيه والديموقراطية يدفع الحكيم لأن يقف مع جميع الشعوب ضد النازيه ، ضد شهريار الجديد الذي لا يكتفي بذبـــح عذراء في كل صباح كما كان يفعل شهريار الاول « بل أن حمام الدم الذي لديه أرهب وأروع » كما جاء في كتابه « حماري قال لى » عام ١٩٤٥ تحت عنوان « حمارى وهتلر » (ص ٢٦) . ان العالم قد تغير حقا ، فأمست مصائـــــر الشعوب تقرر أحيانا في جلسة واحدة بقاعة مؤتمر أو مقصورة قطار (ص ٣٠) وعندما يسمح شهريار الجديد ــ هتلر ــ لشهرزاد ــ الاسطورة ــ أن تدلي بارائها كاملة ، يؤكد الحكيم أنه ربح لا يستهان به ، أن يسمح لها بحريه الراي والكلام والمناقشة ، ولو الى أجل قصير (ص ٣١) . ويوجه الحكيـــم حديثه على لسان شهرزاد الى الفوهرر قائلا انك لو أحببت الجنس البشري كله ، لا الجنس الآري وحده ، لكنت أعظم ألف مرة مما أنت الان ، ومما تريد أن تكون ، ويوجه اليه السؤال : لماذا لم توجه قوتك وتورتـــك للارتفــــاع بالانسانية كلها ، فيسطر التاريخ لك صفحة لا يسطر مثلها لغير الرســـــل والانبياء . (ص ٣٦) ان الصفحة التى يعدها التاريخ لاعمال هتلر ــ يقول الحكيم ــ ليست بذي شيء عظيم ، وقد كتب مثلها لكثيرين من قادة الجيوش الذين فتحوا العالم معتمدين على القوة العسكرية ففرحوا بأكاليل النصـــر الحربـــي الذي زان جباههم ، ولم يفطنوا الى أنها أكاليل من الزهر الذي يذبل بعد حين . . ولقد ذبلت فعلا وهوت وذرتها الرياح في كل تلك الفتوح التـــي تفاخر بهاأولئك القواد العسكريون . . ذلك لان لا شيء يثبت في الارض وينبت الثمار الخالده غير البذرة الطيبة التي يلقيهـــا في نفس البشر رجـــل يحـــب الانسانية كافة « هذا هو المجد الذي ليس بعده مجد لانسان » (ص ٣٧) فالنصر الحقيقي عند توفيق الحكيم هو الذي يستطيع أن يسير بالبشرية . . « ولو خطوة . . ويسعدها ولو لحظه . . ان كلمة نبي أو ترنيمة شاعر ، أو تغريدة موسيقـــي ، لابقى على الدهر من صيحات الظفر وطبول النصر في اكبر معركة حربية » .

ومعنى ذلك أن صلابة الحكيم في الدفاع عن الشعب ضد النازية ،تنطلق من أن الهتلريين الد اعداء « حرية الفكر والتعبير » ولما كان الفكر هو مضمون « الحضارة » الانسانية فان « السلام » هو الدفاع عن هذه الحضارة . اي

أن تالوث الحرية والفكر والسلام الذي يدفع الحكيم الى مهاجمة النازيين والفاشيست ، هو جوهر « الحضارة » الانسانية التى بسنمت الحكيم كمفكر وفنان في حراستها من الهسنبريا العسكرية والبغاء السياسى . والحق أن هذا الوجه « الحضاري » للحرب ضد الفاشية ، ليس وجها سلبيا ،ولكنه وجه ناقص . لان ثمةوجها اخر للقضية لا يكامل الا به ، هو الوجه الاجتماعى المحض . وهو الوجه الذي عالجه الحكيم في فصل آخر تحتعنوان « حماري وموسوليني » قائلا انك « اذا أعطيت شعبك كل شىء وسلبته حريته فانك لم تعطه شيئا » (ص ٤٤) . وهذا هو المضمون الاجتماعي للحرية . نعم ان هذا المضمون يتوقف عند حدود تلك المبادىء التي أذاعتها الديموقراطيات قبيل انتهاء الحرب ، وجعلتها بمثابة الاركان الاربعة للعالم الجديد (ص ٥٦) ولكنها في مصر تعنى الارتفاع بمستوى الفلاحين وتوطيد المركز الاقتصادي ، وزيادة الثروة الاهلية سواء بادخال وسائل انتاج جديدة أو بتحسين الانتاج الزراعي والصناعي القائم (ص ٥٧) . كذلك ثمة مضمون اجتماعي للسلام ، ففي الامكان القضاء على القوة كوسيلة للاعمال السياسية اذا قوبلت وووجهت بقوة أخرى أعظم منها تقوم على دعائم اقتصادية وخلقية ويعززها بوليس مشترك ، يمنع أية دولة او مجموعة من الدول أن تجد الفرصة التي تمكنها من الاعتداء على أية دولة مجاورة لها في أي مكان من العالم (ص ٥٨) أما المضمون الاجتماعي للفكر فهو ما يعبر عنه الحكيم تعبيرا غير مباشر حين يقول: « كل ما عندي قلم لا ارضى أن أسخره في هدم الاشخاص لمجرد الهدم ، ولا أن استخدمه في بناء أشخاص طمعا في الغنم .. انمـا هو خادم بالمجان لاي فكرة كبيره أدافع عنها » . (ص ٦٢) .

والان .. ما هي الفكرة او الافكار الكبيرة التي يدافع عنها توفيقالحكيم في تلك المرحلة الخطيرة التالية لانتهاء الحرب ، والسابقة على ثورة يوليو ١٩٥٢ ؟

قبل أن نجيب مع الحكيم على هذا السؤال ، لا بد لنا أن نستمع الى « نقده الذاتي » الرائد ، حين قال في صراحة ووضوح : الواقع انها كانت سبة أن يجلس امثالنا هكذا ينظرون الى أحداث بلادهم ولا يحركون راسا ولا ذنبا . نحن الذين نشأنا في هذا البلد ، ونعمنا بخيره وخمره ، ورعينا برسيمه ونخيله ، وشربنا من ماء نيله .. كان حتما علينا أن يكون لنا يد في مصيره (حماري والسياسة ص ٧٦) . ولا شك أن السياسة في الماضي كانت « خدعة كبرى » تعتمد على مهارة من يسحب خاتم السلطة من اصبع منافسه

(ص ٧٩) ويشن الحكيم من جديد هجوما ضاريا على « بحر الصمت » الذي غرق فيه الشعب ، وكأنه استمرأ مشاهده اللعبه . فالحكومات المتواليــه تستغل هذا الصمت على اوسع مدى فتكبله بأغلال المواتيق والانتخابـــات والبرلمان الى آخر أدوات لعبة الكراسي الموسيقية . ويسألنا الحكيم : الــم نسمع بخبر ذلك المأمور الذي حبس مجرما من مجرمي التموين تطبيقـــا للقانون ، فاتصل به أحد ذوي النفوذ وأمره أن يفرج عنه فورا .. فأخرجه من الحبس بعد الصفع والاهانة ، وأجلسه في مكتبه ، ووقف بين يديه قائلا: والله لا يصح أن تنصرف قبل أن نشرب القهوة (ص ٨٢) .

وليس هذا هو الشعب المصري ، الذي قام بهبته التورية عام ١٩٤٦ (العام التالي لصدور كتاب الحكيم) فلم يكن نائما ولا صامتا ، ولكن صبـــره الطويل يمنح البعض هذا التفسير عن طيب خاطر ، بينما هو يعد العدة للوثبة الكبرى والانفجار العظيم .

واعود الى السؤال : ما هي الفكرة أو الافكار الكبيرة التي دافع عنها الحكيم في تلك المرحلة الخطيره من تاريخنا الحديث فقد كان نقده الذاتي بمثابة المقدمة لتحوله الثوري الجديد . هذا التحول الذي أعلن عن نفسه لاول مرة في المقال الذي نشره في ١١ سبتمبر سنة ١٩٤٦ يحرض فيه على المعركــــه المسلحة مع الاستعمار بأن نتبنى حركات « المقاومة السرية » التي حـــررت فرنسا من النازي (راجع كتابه تأملات في السياسة ص ١٢٩) . وبعد عشرة أيام من هذا المقا ل الناري يكتب عن الاساس الاقتصادي للثورة الاجتماعية فيطالب بفرض الضرائب التصاعدية الى أعلى حد ممكن (بحيث تبدأ من ٥٠ بالمئة) — ص ١٤١ — وفي ١١ اكتوبر عام ١٩٤٧ أي بعد عام كامل من مقاله الثوري الخطير،يكتب تحت عنوان « لست شيوعيا .. ولكن » ما يلي بالحرف:

* « .. ان الثورة الروسية ليست الا الشطر الآخر المكمل للثـــورة الفرنسية .. »

* « أريد ان تتحقق في بلادي ثلاثة أشياء . ان يكون كل ولد يولد ، وكل مواطن يوجد ، ملكا لنفسه وملكا للوطن في آن واحد ، فاذا تولت الحكومـــة ادارتها (يقصد الشركات) للحرص على مصالح الكافة كان ذلك أفضل وأتم .

* العلاقة بين العمل ورأس المال تقوم على شعار العامل « اشركني فـــي الربح » (ص ١٥٤ ، ١٥٥ من المرجع السابق) .

وقد كان هذا هو المقال الخطير الثاني الذي طالب فيه بالتأميم واشراك العمال في الربح . وهذه مرحلة مختلفة تماما عن المرحلة التي كان يسترشد

خلالها بحزب العمـــال الانجليزي والاصلاحات الاجتماعية في فرنسا ، حيــث يحاربون البطالة ويؤمنون العامل في حدود النظام القائم بل ندعبما غيـــر مباشر لهذا النظام ، أو ترميما له .

وقد كانت مصر في هذه الآونة قد اضحت مرتعا لحركات سياسيةعديدة تحمل لافتة الاشتراكية كحزب عباس حليم وحزب أحمد حسين ، بالاضافة الى المنظمات السرية لليسار الشيوعي ، والمنظمات العلنيه كالطليعة الوفدية . وليس من المهم أن يقال أن الحكيم كان بعيدا عن الاحزاب ، وبالتالي لم يتأثر بها ، فالمهم هو أن هذه التنظيمات كانت تعبيرا بصورة أو بأخرى عن درجة « الغليان » التي أصابت الحركة الاجتماعية المصرية بحيث ان تجاهل موجات هذه الحركة يصبح موقفا في حد ذاته . لهذا أقول أن هبة ١٩٤٦ ، كانــت مصدر التحول الجديد في حياة الحكيم السياسية تماما كما كانت الحــــرب العالمية الثانية عام ١٩٣٩ ، وكما كانت ثورة ١٩١٩ . تلك هي العلامـــات الرئيسية الثلاث في خريطة الفكرة السياسية عند توفيق الحكيم . كانت ثورة ١٩١٩ واضحة غاية الوضوح في مراميها السياسية كالتحرر والاستقـــلال الوطني . وكانت الحرب الاخيرة هي اللطمة التي أيقظته على ظاهرة جديدة هي الثورة الاجتماعية . وجاءت هبة ١٩٤٦ التـــي اتخذت مظهرا وطنيـــا ديمقراطيا هو القضاء علـــى معاهدة صدقي بيفن في مهدها ، ولكنها من حيث الجوهر كانت تحمل جنين الثورة الاجتماعية الشاملة على النظام بكامله .

وعندما وقف توفيق الحكيم الى جانب هبة ١٩٤٦ في صراحة وجـــرأة ووضوح ، وعندما التزم بهذا الموقف الى ما قبل حركة يوليو ١٩٥٢ ، كان في الواقع يرسم أقصى ما يمكن أن يصل اليه كاتب الثورة الوطنية الديمقراطية حين يرتفع على انتكاسات الثورة الاولى ، ويصبح جسرا عظيما بين ثورتين.

هكذا راى توفيق الحكيم في قمة نضجه السياسي ان وحده العالم على أي صورة من الصور « خرافة » وأنها وهم من الاوهام التي تقوم في رؤوس « المثاليين » (ص ١١٢) ، وفي ١٣ نوفمبر سنة ١٩٤٨ أعلن توفيق الحكيم أن الثورة لم تعد تنفجر من قلب واحد في وقت واحد لقصد واحد ، ولكنها تنفجر من قلوب عدة في أوقات متفرقة واتجاهات متباينة « روح مصر الحقيقيـــة لم تذهب ، ولن تخمد .. هذا ايماني الذي لن يزول .. ومنذ بدت هـــذه الروح لعينـــي عام ١٩١٩ تملكتني عقيدة أن هذا الذي ارى ليس شيئا جديدا ولا طارئا .. انما هي شيء موجود دائما .. باق أبدا .. ولكن روح مصر تنام أحيانا عندما ينساها أهلها فلا يوقظونها .. وتتبدد احيانا عندما يختلس

منها أبناؤها اقباسا ينفقونها في شتى الاغراض .. وتحار احيانا عندمـــا يتعدد الزعماء ، فيقودونها كل في طريق ، وهي نظل هكذا في نومها أو بددهااو حيرتها .. الى أن يتيح لها القدر ، بين فترة وفترة ، من الظروف والرجال والاحداث .. ما يدفعها الى وحدة الغاية والسبيل والقيادة .. عند ذلك يرى العالم المعجب . ويصيح الناس ويهمس التاريخ : انظروا لقد تكررت المعجزة، وعادت الروح » (ص ١٣٣)

كتب الحكيم هذه الكلمات قبيل حركة يوليو ١٩٥٢ بأربع سنوات فقط ، بعدها « عادت الروح » . ولم تكن نبوءة الحكيم تبشيرا بالثورة فحسب ، بل كانت نذيرا لما آلت اليه البلاد أيامها من فوضـــى مخيفة . كان الملك واحزاب اليمين والاستعمار في حلف واحد متحد ، ضد قوى الشعب العظيم وارهاصات ثورته المجيدة .

ولم يكتب الحكيم بعد يوليو ١٩٥٢ في الفكر السياسي المباشر ، لانه من ناحية كان قد اطمأن على تمام دوره كواحد من عشرات المفكرين الاحـــرار الذين جعلوا « الثورة » قبل وقوعها حلمهم الوحيد ، يعبئونـــــه في رؤوس الملايين التي استطاعت أن تحول الحلم الى واقع . ومن ناحية اخرى كان الحكيم يعلم أن « الفن » هو اقدر وسائله التعبيرية على مواكبة الركبالثوري في خط سيره الى الامام .

فلعل كتاباته السياسية المباشرة ، هي اقل وسائله التعبيرية قدرة على الانابة عن موقفه الاصيل من الحركة الاجتماعية . على عكس ما نتوقع من المقال المباشر الذي يملك صاحبه أن يضمنه اراءه بغير مشقة أو عسر . ذلك أن توفيق الحكيم المفكر لم ينفصل قط عن توفيق الحكيم الفنان . فاذا تمـت عملية الانفصال هذه في بعض الاوقات ، فانها لا تتم بنفس القدر من الاصالة الذي نلاحظه على انتاجه الفني.

لهذا ايضا علينا ان نحذر محاولة المطابقة بين كتاباته النظرية واعماله الفنية .. فبالرغم من أن افكاره المحورية هي القاسم المشترك الاعظم بين هذه وتلك ، الا انهما لا يمضيان في خطين متوازيين كالصوت والصــدى ..

فلعل ما بينهما من التداخل والتشابك والتعقيد ، واستقلال وسائل التعبير في كل منهما .. يجعل من الصعب على الباحث ان يكتشف اية دقة هندسية في الموازنة بين المقال النظري والعمل الفني .

على أنه مهما عثرنا على اختلاف الرسم البياني من الكتابات النظريةالى الاعمال الفنية ، فان الركيزة الاساسية في انتاج الحكيم ، النظري والفني ، هو أنه احد المفكرين القلائل الذين احتوت قلوبهم الثورة منذ ارهاصاتها الاولى عام ١٩١٩ .

القسم الثاني

عودة الروح إلى الرواية المصريّة

الفصل السادس
عودة الروح

«لقد خرجنا جميعا من معطف جوجول » ... بهذه الكلمات كان الكتاب الروس يلخصون الدور الريادي الباهر الذي قامت به رواية روسية واحدة ، لكاتب روسي واحد .. وكانت الرواية هي « المعطف » للكاتب العظيمجوجول .. ولعله من أهم السمات التي استحقت من اجلها « المعطف » هذا الشعار التاريخي الذي اطلقه عليها مكسيم جوركي ، هو دورها في « تأصيل » الرواية الروسية ، اي أن الدافع الرئيسي لان يتخذ طليعه الكتاب الروس من جوجول « ابا روحيا » لم يكن هو الطابع الاجتماعى الواضح في رواية « المعطف » ولم يكن هو الطابع الحديث في الرواية الاوروبية التي تأثر بها صاحب « المعطف » وانما كان « الطابع الروسي » ــ شكلا ومضمونا ــ هو العامل الاساسي في جذب انتباه الاجيال المعاصرة لما تتضمنه « المعطف » من محلية عميقةوانسانية غامرة في وقت واحد . كانت المعطف وثيقة الارتباط بالارض الروسية ، ومن خلال هذا الارتباط الحي العميق كانت تشف بأصالة الانسان وجوهره اينما كان . لقد اثبت جوجول في هذا العمل العظيم ، أن الطريق الى « العالمية » في الادب هو اصالة جذوره في الارض المحلية .. فليست المحلية درجة دنيا في تقييم الفن ، كما أنه ليس من تناقض بين المحلية والعالمية ، لان مخاطبة الانسان في العالم أجمع لن تتم الا بمخاطبة الانسان المحلي .. فهو النموذج البشري المشخص ، الواقعي ، والمحدد الابعاد ، وهو ملتقى السمات القومية الخاصة ، والملامح الانسانية العامة في آن . ولعل أدبا في العالم لم يحظ بما حظي به الادب الروسي من قبول وانتشار لدى القراء من جميع الاوطان والاجناس والطبقات . ولم يكن مرد ذلك الى مسيحية تولستوي أو

سيكولوجية دستويفسكي أو عذوبة تشيكوف أو واقعية جوركي أو رهافة نورجنيف . وانما مرد هذا الاجماع من القارىء العادي البسيط الى المثقف الاكاديمي الدقيق ، هو عراقة التراث الروسى واصالته ونقاوة جذوره وعمقها .

وليس من الغريب أن تظهر الرواية كفن أدبي مستقل ، مع نمو الحركات القومية في اوروبا ، فقد كانت أكثر القوالب قدره على تأصيل الشخصية الانسانية من جانبها المحلي ، كما كانت أقدر القوالب على امتصاص الهموم البرجوازية للانسان الجديد ، انسان عصر النهضة.وهكذا اقترنت النشأة الاولى لفن الرواية ، بظهور القوميات الاوروبية ، وتعاظم الطبقة البرجوازية ، وازدهار عصر النهضة . فليس من الغريب — مرة اخرى — أن تكون هي القالب الادبي الذي تخصص تاريخيا في حمل راية الاصاله ، وان لم يلق جانبا راية الانسانية ، فقد كانت البرجوازية حينذاك تعتقد أنها والانسانية سواء . فالانسان البرجوازي هو الانسان الكامل ، والثورة البرجوازية هي ثورة الانسانية ، وهكذا كانت البرجوازية تتصرف في كافة مجالات الحياة ، كمندوب وحيد عن البشرية كلها ، ولم يكن لديها اي مانع في الكثير من الاحيان ، أن تنتدب نفسها عن الارض والسماء معا . فالجانب الانساني الذي عبرت عنه الرواية في أوائل عهدها بالنمو هو الجانب الذي صاغته الرؤية البرجوازية للانسان ، وليس هو على الاطلاق ، جوهر الفطرة الانسانية الذي كان الشغل الشاغل للدراما الكلاسيكية . وليس من الغريب — للمرة الثالثة — أن تكون الرواية مرحلة كيفية جديدة في تطور الادب ، اذ هي فن مغاير للفن المسرحي من ناحية ، وهى الفن القائد للثورة الشاملة على الكلاسيكية من الناحية الاخرى .

ولا شك أن الفن الروائي في بداياته الاولى ، قد اختلفت سماته من فرنسا الى انجلترا في القارة الاوروبية الواحدة، كما اختلفت هذه السمات من الرواية الاوروبية الى الرواية الامريكية والروسية في الازمان المتعددة .ولكن هذا التعدد والاختلاف لم ينف قط الرابطة الكبيرة المشتركة في الادب الروائي لهذه الاقطار جميعها ، وهو أن الرواية فن « الاصالة » القومية الناشئة مع الطبقة البرجوازية ابان عصر النهضة . ولقد تختلف مظاهر هذه الرابطة من بلد الى آخر ، ولكنها من حيث الجوهر تظل هي العامل الرئيسي والحاسم في النشأة التاريخية لفن الرواية .

ولعل اختلاف المظهر الذي تتخذه هذه الرابطة المشتركة من أدب الى

آخر ، هو الذي يصوغ ما ندعوه « بالمسار الخاص » لكل ادب على حدة ، وان واكب الحركة الادبية في العالم ، سواء بالتقدم او النكوص . فاذا كانت النهضة الاوروبية قد اعلنت عن نفسها منذ القرن الخامس عشر ، فان فــن الرواية في اوروبا لم يظهر بصورته البدائية الا بعد ذلك التاريخ بقرنين مــن الزمان . ومهما اختلف النقاد ومؤرخو الادب حول النشأة الجمالية للفــن الروائى ، فان ما يقال عن كونه امتدادا لفن الملحمة هو أقرب النظريات الى الدقة والصواب . ولكن هذا لا يلغي الحقيقة الرئيسية الواضحة وهي أن غليان عصر النهضة وانفجاراته المتوالية في كافة ميادين المعرفة ، هو صاحب الفضل الاول في أن يهدي الانسانية بعد مائتي عام فنا جديدا قادرا على التعبير عنها في أحرج لحظات تاريخها الاوروبي ، هو الرواية .

فاذا كان « عصر النهضة » هو المعول الاساسى الذي نعتمد عليه في تتبع النشأة التاريخية لفن الرواية ، قلنا ان مسافة قرنين من الزمان باعدت بين « النهضة الاوربية » و « النهضة الروسية » هي التي تأخرت بظهــور الرواية الروسية الى القرن التاسععشر . كما أن مسافة ثلاثة قرون مــن الزمان باعدت بين النهضة الاوروبيةوالنهضة في التاريخ المصري الحديث ، هي التي تأخرت بظهور الرواية المصرية الى القرن العشرين . ومعنى ذلك ان الاطار القومي والمضمون البرجوازي يتوحدان في عصر النهضة كحركــة حضارية أكثر شمولا وتقدما من التوقف عند التفاصيل .

كانت روسيا بهذا المعنى ، تخطو اولى عتبات التقدم الحضاري ، حين صدرت رواية « المعطف » لجوجول . ولهذا السبب وحده نصف « المعطف » بانها رواية « روسية » ذات دلالة تاريخية وقيمة حضارية . فليس المهم انها اضافت المفهوم الفني الحديث لمعنى الرواية في الادب الروسي ، وليس المهم انها كانت ذات طابع اجتماعى واضح ، فهذه كلها تفاصيل تندرج تحت العبء الاعظم الذي قامت به « المعطف » وهو تأصيل الرواية الروسية . فقد يأخذ الناقد الحديث اليوم على هذه الرواية الكثير من المآخذ ، ولكنه لن يستطيــع ان ينكر حقيقة أولية هي ان كافة الجداول والروافد والانهار التي عرفهاتاريخ الرواية الروسية ، انما ينبع ــ شكلا ومضمونا ــ من ذلك المصدر العظيم: « المعطف » . ومن هنا جاءت العبارة القائلة « لقد خرجنا جميعا من معطــف جوجول » عبارة دقيقة وصادقة الى ابعد حد . لقد عرفت اللغة الروسية بعد « المعطف » روائع خالدة في تاريخ الفن الروائي ، ولكن التاريخ يحتفظ دائما في ذاكرة الاجيال ، بنقطة الانطلاق الاولى . ان جوجول نفسه كتب صفحات

تذهلنا روعتها الى الان في روايته « الارواح الميتة » ، ولكن هذه الصفحات لا تعادل مطلقا « البذرة » التي أثمرت فيما بعد تولستوي ودستويفسكـــي وترجينيف وتشيكوف وجوركي .

ومن هذه النقطة بالتحديد ارى المدخل الطبيعي الى رواية « عـــودة الروح » لتوفيق الحكيم . فلعل المقدمة النظرية السابقة تكفيني عناء التدليل على أهمية الدور الريادي الباهر الذي قامت به في مصر رواية واحدة ، لكاتب واحـــد .

الرواية المصرية ، أيضا ، ابنة عصر النهضة . هنا يتضح المعنـــى الحضاري الشامل لكلمة النهضة ، دون الدخول في تفاصيل التكوين الاقتصادي والاجتماعي والقومي والسياسي للمجتمع المصري . فالتفاصيل قد تغنينـــا بالفكرة القومية كأساس روحي لاصالة الرواية في بلادنا ، ولكن هذه التفاصيل بعينها قد تخدعنا وتضللنا اذا تمسكنا بالفكرة البرجوازية كأساس اقتصادي واجتماعي لميلاد الرواية المصرية . فلا شك أن ميلادنا القومي اسبق الى حد ما من التكوين البرجوازي المتكامل للعلاقات الاجتماعية المصرية . فتاريخنا يقول ان ثمة فئات لا تنتمي الى البرجوازية التجارية الناشئة ، قد اسهمت وشاركت في صياغة الحركة القومية ، ذلك ان تاريخنا الحديث لا يماثل ولا يوازن التاريخ الاوربي الحديث ، الذي جعل من الحركة القومية بمثابة اللحم والدم للبرجوازية . تاريخنا اذن ليس اجترارا للتاريخ الاوروبي ، ليس جنينا يحاكي قبل مولده كافة الاطوار التي شهدها نمو التاريخ الاوربي . لم يتم ذلك بسبب الاسبقية التاريخية للنهضة الاوروبية وتاريخ الغرب الحديث علـــى نهضتنا وتاريخنا فحسب ، بل لان نهضة أوربا وتاريخها الحديث ، كان لهما أبعد الاثر علـــى « المسار الحضاري الخاص » بنا . فقد تم لقاؤنا الحديث بأوروبا في مناخ مضطرب غيرمتكافىء . كنا في ظلام دامس يعلن شهداؤنـــا النادرون خلاله بومضات أرواحهم ، احتياجنا العنيف الى « نور » النهضة ، احتياج الحياة في مقابل الموت . ومن الشاطىء الاخر تعلن اوروبا — في أعلى مراحل الراسمالية — أن لا حياة بلا ثمن ، ولا نور بغير استعمار . ولم تحمل أساطيل الاحتلال نورا لنا ولا حياة ، بل ضاعفت من قسوة المرحلة الحضارية المتخلفة التي عانت تعاستنا بشاعتها . الا أن جمرة التحدي التي اتقدت في الوجدان المصري ، أشعلت نيران النهضة الفكرية في بلادنا ، والهبت أرواحنا حماسا للمعرفة . . مهما كانت قيود التخلف القديم أو اغلال المستعمر الجديد .

هذا هو الفرق الحضاري الاكبر ، بيننا وبين النهضة الاوروبية ،وبيننا

وبين النهضة الروسية على سبيل المثال . فالنهضة الاوربية قامت أساسا على أثر الكشوف العلمية الجبارة ، والتناقضات التي أحدثتها بين القــوى الاجتماعية السائدة حينذاك . والنهضة الروسية قامت أساسا على أثـــر استضافة العرش الروسي لاوربا الغربية ، تماما كما حدث عندنا على يدي محمد علي واسماعيل ، ولكن الظروف الروسية كانت تختلف اختلافا عميقا عن الظروف المصرية . روسيا وثيقة الارتباط الجغرافي والتاريخي بأوربا ، ولم تكن تقل عنها في الميزان الحضاري الا من حيث الدرجة لا في النوع .فثمة شيء يشبه التكافؤ الكيفيبينهما ، ولم يتسبب المنسوب الحضاري المنخفض (بفاعلية الظروف الطبيعية كالزراعة) الا في تأخير وصول النهضة منالناحية الزمنية . أما عندما وصلت ، فانها لم تكن عنصرا غريبا ولا غازيا ، فالتحمت بالحضارة الروسية وأضحت جزءا منها أثمر عمالقة الادب الروسي الــذي يعده الغرب بدوره جزءا من ثروته الحضارية .

أما العرش العلوي في مصر ، فلم يكن من صلب التربة المصرية بكل ما يعنيه من حضارة . وبالرغم من تناقضه السياسي مع الامبراطوريةالعثمانية، فقد كان يجهل جوهرها الحضاري المتخلف . ومن ثم آلت منجزاته كلهــا للسقوط العظيم . سواء كانت الدولة الحديثة في عهد محمد علي ، أو الاتجاه نحو الغرب في عهد اسماعيل . بل ان أكثر الجوانب سلبا في الحكم العلوي، هو ارتباطه العضوي بالاستعمار الاجنبى في مختلف مراحله . ولعل هــــذا الجانب غير منفصل عن الج العثماني المجلوب مع الحكم العلوي . لهذا كان الفشل الذريع هو المصير الطبيعي لكل نهضة سابقة على أواخر القرن الناسع عشر ، وبدايات القرن العشرين . فقد كان التناقض المزدوج بيننا ، وبين العثمانيين والانجليز ، هو جوهر اليقظة الحضارية الشاملة في مجتمعنا. وكان الفن الروائي والمسرح من الابناء الشرعيين لهذه اليقظة الهائلة،بالرغم من انهما معا من ثمار الحضارة الاوربية القاهرة . فقد تمكن التفاعل والنضال بيننا وبين العثمانيين والانجليز من أن يولد فينا شرارة الوعي الثوري بكل ما هو سلبي ، وما هو ايجابي ، في هذه المرحلة الجديدة من مراحل الكفـــاح المصري . لم تقتل فينا السذاجة الحس القومي المستنير الذي يرفض الخضوع للدولة العثمانية باسم الدين . وفي نفس الوقت لا يرفض الافكار والقيــــم الثورية القابعة وراء البحار باسم التراث . لقد استطاع حسنا القومي فـــي مرحلة باكرة من تاريخنا الحديث ، ان يضع أيدينا على الوجه الانساني لمعنى النهضة الحضارية ، والوجه الوطنـــي لتراثنا الخاص . لهذا لم يرفض قط أن

يستوعب العوامل التي أثرت الحضارة الاوربية بعناصر التقدم ، كما لم يرفض قط أن يلفظ كل ما من شأنه ان يسلب أصالتنا بالزيد من الوان التخلف ،سواء كان رابطة تاريخية تشدنا الى السلطنة العثمانية ، أو كان قهرا اجنبيا بقوة السلاح .

لذلك كانت معركتنا « الحضارية » في أوائل هذا القرن ، مع أكثر مــن جبهة ، وفي أكثر من مستوى . كانت معركة ضارية من أجل الحفاظ علــى « قوميتنا » من أنياب الامبراطورية الجاثمة على قلوبنا وأرواحنا باسم الدين والتراث ، ومن أنياب الامبراطورية الجاثمة على أرضنا باسم مصالحهـــا الاقتصادية في الشرق . كانت معركتنا متعددة المستويات ، في السياســـة والاقتصاد والمجتمع والفكر والفن .

وكان الشعر ــ لساننا الادبي ــ قد تحول الى قوة محافظة منذ فشل عرابي وخفوت صوت البارودي . ولم يعد امام الروح المصرية الا ان تبحث عن منبر آخر غير الشعر ترفع من فوقه صوتها . كانـــت هناك محاولات مستوردة وممصرة ومقتبسة ، في القصة والمسرح ، ولكنها لم تشكل منبرا جهيرا لروحنا المتوثبة . كانت هناك أشعار العاميه المصرية ، ولكنها لم تشكل تيارا عارما في مستوى الثورة . كان هناك الادب الشعبي ، ولكنه بدوره كان جزءا من المعركة الرئيسية ، معركة الوجود . وفي أتون المعركة ومعمعان الثورة ، ولدت الرواية المصرية ، سلاحا ثوريا جديدا في المعركة . أي انه في الوقت الذي كان الادب الرسمي ــ الشعر ــ قد نكص راية الكفاح ، أثمرت الحركة النضالية في مستواها الحضاري ، راية جديدة للثورة ، هي الرواية. فالرواية المصرية في نشأتها الاولى ، كانت احدى ثمار الثورة ومن أسلحتها، ولم تكن قط مجرد انعكاسات لآداب الغرب . لقد ماتت الانعكاسات جميعها غداة ولادتها ، كردود الافعال او أصداء الصوت . ولم يبق سوى الاصيــل المتجذر في أرضنا ، المنحوت من واقعنا ، مهما كانت معركة النهضة مـــع التخلف والقهر هي الام . ومهما كانت هذه الام هي مصدر التفاعلات السلبية والايجابية ، بيننا وبين حضارة الغرب في مختلف مستوياتهـــا .

كان المستوى الفكري والادبي بغير شك ، من العناصر الايجابية التـــي حصلنا عليها من المعركة مع اوربا . كما كان المستوى القومي للروح المصرية هو العنصر الايجابي في المعركة التي اشتعل اوراها بيننا وبين السلطنـــة العثمانية . والمزواجة الرائعة بين الفكر الثوري ، والجوهر القومي ، هو الذي أدى ــ في المستوى الادبي ــ الى ميلاد الشخصية المصرية في الفن،

وبالتالي الى ميلاد الرواية « المصرية » لحما ودما . الرواية المصرية التي لا تبدأ « بحديث عيسى بن هشام » ولا « بزينب » ، وانما « بعودة الروح » . وهذا لا ينفي أن المويلحي وهيكل كانا خطوتين هامتين في تاريخ ادبنا الروائي.

لقد نجح المويلحي بغير شك في أن يزحزح التقاليد الموروثة في الادب العربي عن المغالاة في تصورها لاكتمال القوالب التي عرفها التراث و «الصيغة النهائية » التي وضعت للفن الادبي . تمكن « حديث عيسى بن هشام » من الاشارة الى أن العالم يتغير ، وأن قوالب الادب جزء لا ينفصل من هــــذا العالم . استطاع مثلا أن يخرج في حذر من قيود السجن حين اضطر الى وصف المخترعات الحديثة . وانحرفت الفكرة الادبية تبعا لذلك عن المقامة العربية، واتجهت في طريق معقد وشاق وبكر هو طريق القصة العربية . ويسجل كتاب المويلحي اتجاهين للادب في ذلك العصر ، اولهما الاتجاه الى التصوير المحلي وابراز حياة مصر ، وثانيهما الاتجاه الى معالجة مشاكل المجتمع وتحليلها . بدأت الحياة المصرية تظهر في الادب حينذاك ، فبالرغم من أن أسلوب المويلحي عربي في جملته وتفصيله ، فانه يصور الحياة المصرية في مختلف ظواهرها . يصف طبقات المجتمع المتعددة بأفكارها وأخلاقياتها وعاداتها . ويصف معالم مصر الكبرى كالمتاحف والحدائق والقصور والملاهي والمحاكم . وينقد القانون المصري ونظم الحكم والحكام ، ويتكلم عن الاقتصاديات ومجالس الادباء . ويصل الى أعماق الحياة المصرية فيصف الاحياء الوطنية وقذارتها في صورة رائعة حين تحدث عن زيارة عيسى بن هشام وصاحبه الباشا للمحامــــي الشرعي بمنزله بحارة الروم . المويلحي يصور الاحياء الوطنية والافرنجية في مصر ثم يحلل السر في ضياع هذه القصور من المصريين تحليلا دقيقا صادقا ببين أسباب ضياع الثروات من المصريين وانتقالها الى الاجانب . شعاع من الشعور بالقومية تلمحه من خلال هذه السطور أو تلك على طول صفحات الكتاب ، في كل سطر تبدو نزعة الى القومية . كان صرخة من صرخــــات الشكوى والتذمر التي يرسلها المويلحي هي نزعة الى القومية ، غير انــــه « لم يجرؤ ان يحدث ثورة كاملة تشمل الموضوع والشكل ، الفكرة والثــوب مختلفين عند المويلحــي ، الفكرة مصرية ، أما الشكل فهو عربي في ثـــوب بدوي » (١) .

---

١ ــ صلاح الدين ذهني ــ « مصر بين الاحتلال والثورة » طبعة اولـــى ــ ١٩٣٩ ــ مكتبــة الشرق الاسلاميــة ــ (ص ٤٩) وراجع ما بعدها .

على انه ثمة قيمة تاريخية لها دلالتها بالنسبة لمسارنا الادبي الخاص، تتبدى في « حديث عيسى بن هشام » ، هي انها تشتمل على البذور الاولى للاتجاه الواقعي في أدبنا الحديث تلك البذور التي تعنى بالنقد الاجتماعي للنظام القائم ، وتتعاطف مع الطبقات الكادحة ، وتتكلم بلسان احـدى الشرائح الطبقية ، الى بقية السمات العامة التي يتصف بها الادبالواقعي في شكله العام . ان أهمية هذه الدلالة تكمن في ان هذه الشعيرات الجذرية الاولى هي التي أمدت ــ تاريخيا ــ أدبنا الواقعي بعصارة الواقعية بما يتفق مع تكويننا الذاتي الاصيل . وهذا يعنى من زاوية أخرى ان الواقعية ليست مذهبا مستوردا ، وانما هي مجموع النتاج المتبلور في اعمال المويلحي وطاهر لاشين وعيسى عبيد وتوفيق الحكيم . من هنا كانت الحقيقة التي خرج عيسى بن هشام ليبحث عنها ، ومعه عصر كامل ، هــي « مصر البرجوازية » فعن طريق تصارع الافكار بين الباشا من جهة وبين عيسى بن هشام ونماذج مختلفة من البرجوازيين المصريين مثل المحامي والطبيب « نتبين ان المثال الاعلى للحياة الاجتماعية في مصر هو الطبقة البرجوازيه، واقول المثال الاعلى ، وانـا مـدرك أن هذا المثال نفسه يتعرض بدوره لنقد شديد من المؤلف ، الذي لا يغفل عن معايب البرجوازيين المصريين الكثيرة ، ولكن نقده لهؤلاء يستهدف الاصلاح ، أي انه يرى الابقاء عليهم بعد أن يتلافوا عيوبهم » (١) .

وعلى النقيض من وعي المويلحي وثباتـــه ، نرصد الحيرة البالغة العنف في قصة « زينب » للدكتور محمد حسين هيكل . ولا ريب ان زينب كانت قد استكملت الى حد كبير الثوب الروائي العصري ، فلم يكن بها من آثار المقامة شيء ، بل هي حفلت بالعامية المصرية فاستحدثت بهذا الفتح الرائد اداة تعبيرية جديدة ليست من التراث العربي في شيء . واذا كنا نعلم عن المويلحي أنه تأثـر بالغرب وحضارته ، الى جانب تأثره بمصر وواقعها ، فاننا على يقين من أن هاتين الميزتين هما اللتان امتـــدتا في شرايين زينب وهيكل . فكانت الخاصية الاولى في الدكتور هيكل أنه أحد أولئك الذين حملوا مشعـل « مصـر للمصريين » زمنا طويلا منذ عهد مصاحبته لاحد رواد الفكرة المصرية في المجـال السياسي ، واقصد به

ا ــ د.علي الراعي ــ «دراسات في الرواية المصرية» ــطبعة اولى ــ١٩٦٤ المؤسسة المصريــةالعــامــة للتاليف ــ (ص ١٤) .

« احمد لطفي السيد » . الا ان هيكل الى جانب مصريته ، كان واحدا من أبناء جيل النهضة الادبية الحديثة التي تربت بين أحضان اوربا . فقد عاش في باريس أمدا غير قصير ، عاد بعدها وقـــد اورثته الحضارة الغربية والثقافة الاوربية غيرة على وطنه المتخلف المستعبد . ومن ذلك المزيج المركب بأصالة نادرة من الحس المصري العميق والادب الفرنسي العظيم، تكونت لدى هيكل أولى سمات بنيانه الفني . اذلك نستقبل كلماته عن الظروف التي كتبت زينب في ظلها ، بفهم كبير حين يقول : « وليل الحنين وحده هو الذي دفع بي لكتابة هذه القصة ، ولولا هذا الحنين ما خط قلمي فيها حرفا ، ولا رأت هي نورالوجود ، فقد كنت في باريس طالب علم يوم بدأت اكتبها وكنت ما افتأ اعيد امام نفسي ذكرى ما خلفت في مصر مما تقع عيني هناك على مثله ، فيعاودني الحنين للوطن حنين فيه عذوبة لا تخلو من حنان ولا تخلو من لوعة » (١) .

لم ترث زينب واقعية المويلحي ، لانها كانت من احدى النواحي ثمرة الرومانسية الفرنسية، او كما لاحظ يحيى حقي في المرجع السابق (ص ٤٢) من انها ثمرة قراءة بول بورجيه وهنري بوردو — ولا اقول اميل زولا — في استطراد السرد وقلة الحفاوة بالحوار ، واقامة القصة على عمـــود الحب والدوران حوله . ومنذ الصفحات الاولى من قصة زينب ، نلتقي بأسرة ريفية تجلس على الارض لتتنـــاول الفطور من قبل ان يخرج كل أفرادها ، من كبار وصغار وذكور واناث لعملهم الشاق في الحقول ، فاذا الفطور الذي سيقيم أودهم حتى الظهيرة لا يزيد على خبز وحصوة ملح ، فتظن أن هذا المطلع البطولي — على حد تعبير يحيى حقي — سيؤدي بنا الى ثورة عنيفة ضد الفقر والظلم والاستغلال ؛ ولكننا لا نجد شيئا من ذلك ، بل نجد نقيض ما نتوقع . نجد أن « هذا الوصف مجلل كله بنغمة شاعرية تضفي على الواقع كثيرا من الجمال والخيال ، ونوحي اليك أن اهل القرية قانعون بحالهم ، وان جمال القرية هو في هذه القناعة ، وتحس ان المؤلف يخشى تصدع هذا الجماع كله اذا تخلى الفلاح عن قناعته»(٢).

وتبدو حيرة هيكل عـــلى أشدها فيما يسميه الدكتور علي الراعي

---

١ — نقلا عن « فجر القصة المصرية » ليحيى حقي — طبعة اولى — ١٩٦٠ — المكتبـــة الثقافيـــة — دار القلم (ص ٤٠) .

٢ — المرجع السابق (ص ٤٧) .

بالحيرة بين الطبقات ، فما أراده حامد بطل القصة في اطار عاطفة الحب أنه أراد أن يجمع بين النقيضين دون أن يوفق بينهما ، فكان نصيبه الفشل . حاول أن يساند طبقته ويساند غيرها عليها في نفس الوقت ، فلفظته الطبقة الاخرى ، ولم يعمر ما بينه وبين طبقته ، فأصبح حتما عليه ان يختفي(١) . وتلك هــي النهاية التي اختارها هيكل لبطله ، هو أن يغيب تماما عن مسرح الرواية وارض أحداثها . وكادت قصته أن تكون منفصلة عن قصة زينب التي تبدأ بعد ذلك ، وتنتهي على نحو آخر يشبه من بعيد نهاية غاده الكاميليا مما يؤكد تأثر هيكل بالرومانسية الاوربية تأثرا مباشرا .

معنى ذلك ان ثمة لقاء واضحا بين المويلحي وهيكل هو ما أدعوه بوحدة المزيج المركب من الروح المصرية والثقافة العربية . ولكنهما بعدئذ يفترقان : المويلحي الى ذلك التناقض الحاد بين مضمون حديث عيسى بن هشام ، ذلك المضمون الواقعي المعاصر ، وبين الشكل العربي المتوارث القريب من أسلوب المقامات . أمــا هيكل ، فعــلى العكس من ذلك ينم التناقض في عمله بين الشكل الحديث بما فيه من جراة على استخدام العاميه المصرية في السرد والحوار وبين المضمون الرومانسي البعيد عن شقاء المجتمع المصري حينذاك .

لهذه الاسباب مجتمعة ، تحتل « عودة الروح » لتوفيق الحكيم مكان الريادة الحقيقية « للرواية المصرية » شكلا ومضمونا ، بمعنى أنها في المستوى الفني المحض تحقق أولى مراحل « الوحدة الدينامية » في أدبنا الروائي أي أولى مراحل التكامل الفني للرواية المصرية . ولعله من المفيد ان نسجل « الوحدة الزمنية » التي أثمرت « عودة الروح » و « اهــل الكهف » جنبا الى جنب : الاولى في الثوب الروائي ، والاخرى في الثوب الدرامي . أما « أهل الكهف » فقد استقبلها النقاد الذين عاصروا ظهورها بترحاب شديد نتبين دلالته فيما قاله الدكتور طه حسين حينذاك من أن المسرحية « حادث ذو خطر ، لا أقول في الادب العربي العصري وحده ، بل أقول في الادب العربي كله . وأقول هذا في غير تحفظ ولا احتياط . . . ان بابا جديداً قد فتح للكتاب وأصبحوا قادرين على أن يلجوه وينتهوا منه الى آماد بعيدة رفيعة ما كنا نقدر انهم يستطيعون أن يفكروا فيها الآن نعم : هذه القصة حادث ذو خطر يؤرخ في الادب العربي عصرا جديدا . .

---

١ ـ المرجــع السابــق (ص ٢٩) .

انها أول قصة وضعت في الادب العربي ، ويمكن أن تسمى قصة تمثيلية حقا، ويمكن ان يقال انها أغنت الادب العربي واضافت ثروة لم تكن له .. ويمكن أن يقال انها قد رفعت من شأن الادب العربي وأتاحت له ان يثبت للآداب الاجنبية الحديثة والقديمة ... كل هذا يمكن النقاد من ان ينبينوا في هذه القصة روحا مصرية ظريفا وروحا أوروبيا قويا »(١) .

ان ما يعنينا من هذا النص المطول لطه حسين، هو أن النقد المصري الحديث على يدي رواده العظام كان على وعي تام بالدور الخطير الذي قام به ادب توفيق الحكيم في شق الطريق الـــى « الروح المصرية » بوسائل التكنيك الغربي . وتلك هي الدلالة الجوهرية الكاملة في الوحدة الزمنية التي جمعت أهل الكهف وعودة الروح في اطار حقبة تاريخية واحدة .كانت هذه الحقبة كما تبينا من القسم الاول ، هي مرحلة الصراع القومي لمـــصر من اجل تحقيق ذاتها الاصيلة ، واكتشاف وجودها الخاص ، وكان الادب من ادوات هذا الصراع التي أحيطت بقداسة اقرب الى الارهاب : فالاتجاه الى الغرب في أحدث منجزاته الفنية لا يطمئن القلوب التي استراحت الى آثار السلف ولا تطمئن الى حضارة الاجنبي ، والاتجاه الى « مصر » يثير الذعر في القلوب التي آمنت بالتراث فيما يشبه العقيدة الدينية . لذلك كان من اليسير أن تتجـــاهل هذه القلوب أو تلـــك ما تعنيه خطوات المويلحي وهيكل (الذي آثر السلامة فأصدر زينب بتوقيع مستعار) من ارهاصات التحول الثوري الجديد الذي انجزت عـــودة الروح وأهل الكهف مهامه الاولى . لم تكن الفكرة المصرية ولا التكنيك الغربي في كل من حديث عيسى بن هشام وزينب على درجة عالية من النضج تسمح بالتحول الكيفي الجديد الذي يثير الفزع . لذلك سارع طه حسين وقلة نادرة معه بحماية الخطوة الاولى لتوفيق الحكيم في الطريق الشاق الوعر ، وان لم تسلم هذه الخطوة ممن يقول ان « اهل الكهف خطرة على شبابنا لانها تزيغ أبصارهم عن الحقائق »(٢) . وقصة الهجوم الذي تعرضت له عودة الروح عند ظهورها تكشف لنا كما يذهب الدكتور عبد المحسن بدر عن أن قضية الادب الاولى

---

١ ــ طه حسين ــ « فصول في النقـــد والادب » ــ طبعة اولـــى ــ ١٩٢٥ ــدارالمعارف بالقـــاهـــرة (ص ٩٢ ــ ٩٣) .

٢ ــ يحيـــى حقي ــ عدد فبراير من مجلة « الحديث » الصادرة بحلـــب عام ١٩٣٤ واعيد نشر المقال في كتابين : بحر القصة المصرية وخطوات في النقد) .

« كانت ما تزال قضية الاسلوب ، وأن النقاد والادباء في عصره لم يلتفتوا الى محاولة المؤلف الجادة والمخلصه لتطوير الرواية العربية ، وتقديم بناء روائى متماسك ، يتعدى نطاق الترجمة الذاتية ، باطارها الضيق ، وبنائها المفكك ، واسلوبها التقريري ، الـــى افق آخر أوسع وارحب »(١) .

تلك هـــي القيمة الحقيقية لريادة « عودة الروح » طريق الرواية المصرية . فهي ثمرة نظرة شاملة لتوفيق الحكيم تجلت في نفس الوقت فى مسرحية « أهل الكهف » . اي انها ليست وليدة نزوة عابره أو فكرة طارئه، وانما هي على الرغم من انها امتداد تاريخي لجهود الرواية العربية فى مصر ، الا انها تحولت بتراكمات هذا الامتداد الى مستوى كيفي جديد بدأت به الرواية المصرية تاريخها الحقيقي ، وحياتها الحقيقية . ان اهمية هذه النقطة تتأكد لنا من التأثير الضخم لهذه الرواية على مجرى ادبنا الروائي المعاصر . ولو انها كانت مجرد عمل عظيم في عصره وكفى ، لما استطاعت ان تحفر لنفسها هذا المجرى في أعمال الادباء المعاصرين وفي مقدمتهم نجيب محفوظ . هذا التأثير لا يؤكد العظمة الفنية للرواية في ذاتها ، بقدر ما يؤكد تلبيتها لاحتياجات مرحلة تاريخية محددة ، بكل ما تشتمل عليه من سمات السلب والايجاب . بل ان عودة الروح ، تحمل من خصائص عصرها هذه السمات السلبية والايجابية في صورة تمنحها رؤية العصر وروح العصر وفي صياغة تنقل ما بقي منها الى ادبنا الحديث .

وهاتان هما النقطتان اللتان نستنير بهما في تقييم « عودة الروح » : ماذا حملت أولا من ملامح العصر ؟ وماذا استطاعت ان تحمل الى الاجيال التالية ؟ ولنواجه الرواية ، ونحن ندلي باجابتنا ، وجها لوجه .

***

تبدأ عودة الروح بما يشبه « البرولوج » الذي يسبق الفصل الاول، فنحن مع مجموعة من الاخوة القادمين من الريف غير ان ظروف الحياة تبقيهم في القاهرة ، فهذا طالب « بالمهندسخانة » وذاك ضابط موقوف عن العمل ، والاخر مدرس ، ومعهم ابـــن شقيقتهم الثري القاطن بالريف ، وشقيقتهم العانس التي تخدمهم . وهم جميعا قد استلقوا على فراش المرض بتلك الغرفة في حي السيدة ، فاذا سألهم الطبيب لماذا يرقدون معا ، وفي الشقة غرفة أخرى للاستقبال يمكن استخدامها في مثل هذه الظروف،

---

١ — راجع كتابه « تطور الرواية العربية الحديثة في مصر » طبعة اولى — ١٩٦٤ —دار المعارف بالقـــاهرة — (ص ٣٩٤).

ينطقون جميعا في صوت واحد : « مبسوطين كده » ويعلق الحكيم بصورة مباشرة ذات دلالة « ... ولو استطاع احد لقرا على وجوههم الباهتة ، ضوء سعادة خفية بمرضهم معـا ، خاضعين لحكم واحد ، يعطون عين الدواء ، ويطعمون عين الطعام ، ويكون لهم عين الحظ والنصيب » وعندما يقول الطبيب ـ أو المؤلف ـ أن أحدا غير الفلاح لا يستطيع أن يعيش هكذا . الزوجة والاطفال ورب البيت وبهائمه في مكان واحد ، نضع ايدينا على نقطة البداية في « عودة الروح » .

المنطلق الفني عند الحكيم في الفصل الاول، هو الحدث في لحظة حضور مع استخدام ما يسمى « بالفلاش باك » .. فنحن نكاد نتعرف على معظم الشخصيات في جلستهم العائلية المعتادة ، ولكن الفنان يتخير من بينـهم جميعا « زنوبة » و « محسن » ابن اخيها ليسلط عليهما الاضواء بغير تحفظ .. فالاولى فتاة عانس تسكن مع اخوتها في القاهرة لترعى شؤونهم الخاصة بعد ان فاتها قطار الزواج ، وبعد ان نربص بها « البخت المايل » العديد من المرات .. اما « محسن » فهو يناضل عبثا مظاهر الضعف التي تسري في كل اعضائه كلما ذكر اسم « سنية » جارته الجميلة امامه . ويعتـمد الحكيم اساسا في صياغة هذه الشخصيات على الحوار من ناحية، والعامية المصرية من ناحية اخرى . ويتطور المسار الروائـي من البسـاطة الى التركيب مع تطور الشخصيات والحوادث من الواقعية الى الرمز ، فلا ريب اننا عندما نستمع الى لفظة « الشعب » التي تأتي عفوا على لسان محسن وهو يسأل عن اعمامه ، لا نتصور مطلقا ان المؤلف يحاول استدراجنـا الى ما هو اعمق من النداء الشائع . كذلك حين تبدأ علاقـة محسن بابنة الجيران « سنية » لا نستشعر ان ثمة شيئا غير طبيعـي سوف يحدث . وانما يخلق الحكيم هذه الشخصية او تلك من صميم النموذج الواقعي المماثل لها في دنيانا . لذلك اقدم على العامية المصرية بغير افتعال ، كما اقدم على الحوار دون تململ . ولكنه لم يلبث ان تحول بنا مع هذه البدايات الاولـى الى مسارب يصعب معها ان نبقي على تصورنا الواقعي للاحداث والنماذج الانسانية . وانما نراه يقدم الشخصيات من خلال الحدث (كما قدم لنـا زنوبة) او يقدم لنا الحدث من خلال الشخصيات (واقعة منديل سنية) او هو يقدم بعض الشخصيات من خلال بعضها الاخر (محسن وزنوبة) .

ويستهوي الفلاش باك منهج الكاتب في تعرية الشخصيات من حاضرها لنقف على « الماضي » سواء كان في الفرد ، او في الشريحة الاجتماعـية .

فأثناء تعرفنا على «سليم» الضابط الموقوف سنوقف بنا الحكيم ـــ وسرعان ما يجد المناسبة لهذا التوقف ـــ فيروي لنا قصة سليم مع سيدة شامية في بور سعيد ، وكيف ادى به الامر الى حالة الايقاف الراهنة . وبينما نلاحظ على الحوار المتدفق قوة الايحاء والتركيز والبعد عن المباشرة والتقرير ، نجد ان السرد يجانبه هذا التوفيق ، فكثيرا ما تدخل الكاتب في الســـــياق قاطعا الطريق على الصورة الموحية بتعليق ذهني جاف كأن يقول عن محسن « وما كان احراه ان يهدأ ويطمئن ! فمن ذا يتهم او يسيء الظن بغلام في الخامسة عشرة من عمره » حين بدأت الاتهامات تتبادل الايدي فور اعلان زنوبة عن ضياع منديل سنية من فوق سطحها . لا شك انه في بعض الاحيان لم يكـــن الحوار في المستوى النفسي والذهني للشخصيات ، وبالتالي لم يكن يجسد المستوى الدرامي للحدث . يحتج « عبده » مثلا على معامـــلة « مبروك » قائلا : « ومبروك مش ابن آدم ؟ ومبروك مش واحد منا » . ومن امتـــى مبروك له معاملة غير معاملتنا ؟.. « من امتى ظهر التمييز ده في البيت ؟) « فخفض مبروك الخادم بصره خجلا ، وجعلت اصابعه تلعب بأزرار قفطانه القذر الممزق ، واحس في اعماقه اشياء لا يفهمها ،وشعر بدافع خفي يدفعه الى اختلاس النظر لثياب محسن الجديدة الثمينة ، غير ان شيئا آخر جعله يغض من بصره ، ثم اذا الدافع يدفعه ثانية الى النظر ســــرا الى ثياب محسن الجديدة الثمينة . وكانت تلك النظرات بريئة ساذجة لا تؤدي اي معنى ، ولكن فيها بعض الخضوع والانكسار والكآبة! .. ولعل ذلك على غير علم منه ! .. ولعله كان يحس في تلك اللحظة بشيء من الفرق ، يجب ان يظل موجودا بينه وبين اولئك الذين يعايشهم منذ امد عيشة الاهل .. الا انه لم يفطن لشيء من هذا ، ولم يدرك قط شيئا ، انما هو مجرد احساس سريع مر كالبرق » . ربما اعطى هذا النص دلالة اخرى هي الفرق بيـــن التحليل « الفني » في الرواية ، والتحليل « العقلي » في البحث او المقال . فالتحليل هنا يقتصر على التقاط المظاهر التفصيلية في الصورة دون ترجمتها الى « وقائع » او « معلومات » . على النقيض مما يقوله عن محسن الذي كان يذرف الدموع امام اهله متوسلا اليهم الا يرسلوا اليه العربة تنتظـــره خارج المدرسة « ما كان محسن الصغير يتمنى غير شيء واحد : ان يكون مثل رفاقه الصغار الفقراء ! لا شيء كان يذيبه خجلا سوى ان يبدو ممتازا على اقرانه بثوب او نقود او مظهر ثراء ، واشتد به الامر الى حـــد ان كان يخفي اسم اسرته عن رفاقه » . ان سوء الاختيار يبدو هنا شديد الوضوح

ونتراكم جزئيات العمل الروائى فوق بعضها البعض ، على الاساس الكلاسيكي في الدراما . اي ان الحدث الرئيســـي يكتسب حقا مجموعةمن الروافد الجانببـــه ، ولكنه يبركز ويزداد تركيزا ، الى ان يصل به التكنيف فالترجمة الحرفيه للواقع الخام تسيء الى معنى اختيار الحدث للتدليل على هـــــدف فني .

احدى المراحل التي يمكن تسميتها بالازمة . والمؤلف يجـــعل من فصـــول الرواية « تجارب مصغره » للحدث الرئيسى الاكبر ، كتمهيد نفسي للقارىء والسرد في واقعيته يقرب من تولستوي وجوركي وبلزاك وزولا اكـــثر من قربه لدوستويفسكى او فلوبير ، لأنه يعتمد في جوهره على « العائلية » في البناء الطولي ـــاو التاريخي ـــ للرواية ، والانموذج في الشخصية والحدث. هناك عشرات الاحداث الجانبية التي توضح سيطرة الغيبيات على المجتمع (زنوبه وقلب الهدهد اليتيم) او الهوة العميقة بين الكيان الرسمي وجوهره الحقيقي (سليم) . ان التوازن أو الاختلال بين معدل تراكم الاحداث الجانبية ومعدل تبلور الهدف الرئيسى هو الذي يقيم في النهاية مدى نجاح « عودة الروح » نجاحا فنيا .فاذا كان هناك من يؤكد انه ليس في القصة توازن بين الباطن والظاهر ، لان الباطن عظيم والظاهر وقائع صبيانية فيها الكثير من التصنع ويكاد عقدها في بعض الاحوال ان ينفرط لمبالغته في الطول (١) اذا كان هذا صحيحا فانه ليس من المعقول ان نقيم لعوده الروح تمثالا لمجرد انها رواية « عن » الثوره . فالثورة الحقيقية في الفن تنبع من داخل العمل الروائي نفسه : هل هو يحمل خصائص العمل الثوري « فنـــــيا » ام انه مجرد بوق لهتافات الثوره ؟

ان الاحداث الجانبية في« عودة الروح » تؤدي روائيا الى نقطة محددة هي ان الجميع احبوا سنية ، وقعوا في غرامها ، وتسابقوا الواحد تلو الاخر الى خطب ودها . هذا من ناحية الهيكل الروائى . غير اننا من ناحية اخرى نلاحظ تدخلا بين هذا الهيكل المصنوع من العواطف المتاعة ، والهيكل الاخر المصنوع من العواطف الوطنية التي تبدو لنا فيتشبيه محسن لسنية بايزيس ثم تتضح في ذلك النقاش بين الاتري الفرنسي ومفتش الري الانجليزي في منزل والد محسن ، ثم تتضح اكتر فأكثر في المقتسبات التي يختارها الحكيم من كتاب الموتى واسطورة ايزيس واوزيريس . كم اساءت شطحات الحكيم

---

١ ـــ يحيى حقي ـــ فجر القصة المصرية ـــ (ص ١٣٣) .

في ولعه بالفلاش باك والحواشى والذبول والتعليقات الهامشية الى بنيان هذا الهيكل الاساسي .

لقد احبها الجميع حقا ، وكان هذا الغرام الجماعي هو الذي فرقهم لاول مرة ، وجعلهم يشمئزون من حياتهم ، ودفعـــــهم الى انفراد كل منهم بنفسه . وهكذا اصبحت « سنية » محورا تدور حوله بقية الشخصيات . ولكن هذا المحور هو الذي دفع بقية الشخصيات الى حالة « الصـــراع » العاطفي الذي يبلور صراعا واقعيا آخر . وبدلا من الاعتماد على الحركـــة الدرامية في الحوار اعتمد الحكيم على « اللوحة » السرديـــــة . ثم شحب النمطية وسكونها بتعدد المواقف المحورية في الرواية، الا اننا نلتقي بالزوائد الاضطرارية نتيجة لسوء اختيار « الموقف الروائي » حين يتم هذا الاختيار على ضوء مفهوم الحدوتة في الرواية . واذا كان للحدوتة جوانب ايجابـــية كالبطل الشعبـــي فان لها جوانب سلبية كاغفال عنصر الزمن ، وهو عنصر فني مشارك في بناء العمل الفني على نسق مختار مسبقا على عملية الخلق لا أن يتولد عفويا من مجموعة الاحداث الحدوتية .

والجزء الثاني من عودة الروح ــ وهو يبدأ بزيارة محسن لقريته في اجازة مدرسية ــ يجيب على هذا السؤال : كيف يصبح المشهد الواحـــد مضمونا كاملا وتصبح جميع الاحداث اطارا ضخما لهذا المضـــــمون ؟ ان الحوار الفوتوغرافي قد يزعجنا ، والحوار الذهني قد يزعجنا اكثر ، ولكـــن ما لا ريب فيه ان بداية الجزء الثاني هي بداية الغوص في اعماق مصر التي تجسدت في الجزء الاول كأفراد . هنا تبدو مصر كقضية وفلسفة وحضارة ومصير . قد يضطر الفنان الى المباشرة والتقرير ، ولكن من خلال الحدث الروائي . وتلك هي اضافة « الواقعية الاجتماعية » الى معنى الحدوتـــة في الرواية ، وهو اكثر جوانبها سلبا لأنها تحول الشخصية الى بوق للدعاية فيفاخر احد ركاب القطار بمصريته قائلا :

« ــ اهل مصر شعب اصيل عريق ، من ٨ آلاف سنة واحنا في وادي النيل . وكنا نعرف الزراعة والفلاحة ، ولنا قرى ومزارع وفلاحين وقت ما كانت اوربا لسه ما وصلتش حتى لدرجة التوحش » .

ويرد عليه آخـــر :

«ــ لك حق يا افندم . . . احنا من غير شك شعب اجتماعي بالفطرة! والسبب هو اننا شعب زراعي من قديم الازل في الوقـــــت اللي كانت فيه الشعوب الاخرى تعيش عيشة الصيد » .

ان امثال هذه النصوص قد تنفى عن توفيق الحكيم ما اتهمه بهالبعض حين جعل فرنسبا بدافع عن مصر (١) ولكنها في الدرجة الاولى تفـــرق بين واقعيته الرومانسبة ـــ ان جاز النعبير ـــ والواقعية النقدية والواقعيـــــة الطبيعية كلبهما . والجزء الثانى بأكمله يصور المرحلة الخطيرة في حـــياة محسن . المرحله النى أفاق فيها ـــ ومعها اعمامه بقية « الشعب »ـــعلى ان سنية تحب جارهم الوار ثالجميل من دونهم جميعا ، حينذاك توحـــدت قلوبهم جميعا في المحنه ، محنة الحب العظيم الخائب . حتى « زنــــوبة » تشاركتهم المأساة لانها كانت نأمل خيرا في ذلك الوارث الجميل الذي يقيـم منذ زمن اسفل شقتها في نفس العمارة . هى المرحلة التي نبدأ وتنتهى بهذا الشعار « ما اسعد الجماعة ! وما احسن تلك الحياة مع الشعب » . وهى ايضا المرحلة التي يتعرف فيها على حقيقة مصر ، مصـــر الروح ومصـــر الثورة معا . مصر الفلاح الذي اذلته امه ، وامتهنه ابوه ، ولم يعرفه حقا الا على « الطبيعة » الحية الصامتة ، وعلى لسان اعجمي جاء من اوربا بحثا عن « الحقيقة » في جوف ارضها . والجزء الثانى اخيرا هو بداية التركيز على مصر الارض والفلاح ، وتجسيد التناقض بين مصر والهيمنة العثمانية من ناحية والفكرة العربية من ناحية اخرى .

ويغلب على هذا الجزء الالحاح على « حيوية الشخصية » كعنصـــر اساسي في تجسيم الشخصية الفنية . فما ان وصل محسن الى محطـــة القرية حتى نزل من القطار « وسار بين الخادمين كالمستغـــرب ، وكلمة (بيه) ترن في اذنه رنينا غريبا . غير انه لم يكره ذلك هذه المرة ، وشعـــر بشعور غريب من الخيلاء ، وود لو ان سنية كانت حاضرة لترى وتسمع » الا ان هذا الزهو والخيلاء يعود فيتوارى امام ذلك المشهد المستفز لجوهره الاصيل حين عاملت امه التركية الاصل الفلاحين الذين تجمـــهروا لتحيته معاملة مهينة مليئة بالاذلال والكراهية لاهل مصر . حتى والده الذي راوغ كثيرا في قبول هذه السيطرة من « امرأة » استجاب لها في النهاية وشارك في « المهزلة » . ويضع توفيق الحكيم كلتا يديه بشجاعة وجراة على مأساة الفلاح المصري في ظل سطوة الاتراك والسادة من المصريين ، ويشيد بـــه حماسه فيفرق بين الفلاح المصري والبدو ، ولو على لسان البســـطاء من

---

١ ـــ يحيى حقي ـــ فجر القصة المصرية ـــ (ص ١٣٤) وعبد المحسن بدر ـــ تطور الرواية العربية الحديثة في مصر (ص ٣٨٧) .

اهل القرية . وتحقق هذه الصفحات الحافلة بالتعاطف مع الفلاحين، درجة عالية من النضج . تحقق الذاتية مع الموضوعية في اطار من الصدق الفني الصارم . تحقق معنى « الهروب من الشخصية » وكيف انه لا يتناقض مع « التجربة الشخصية » . فبينما كان الحكيم في الجزء الاول من الروايـــة ينقل من حياته الخاصة نقلا حرفيا (١) ما جاء في حوار محسن مع سنيــة حول حياته المبكرة مع العوالم او مع زنوبة واعمامه عن الحياة في الريف ، نراه هنا يقوم بعملية تقطير لتجربته الشخصية في الحيـــاة فتصبح هــــي الاساس والمنطلق ، ولكنه يجوب بها بعدئذ آفاقا بعيدة عن الواقع اليومى المألوف . هكذا جاء تمسكه بتجربته مع الام التركية والاب الفلاحي الاصل عنصرا اصيلا في تجربته مع الارض والفلاح .

وهكذا ايضا جاء موقفه المبكر من الفكرة العربية موقفا منحوتـــا من الواقع حين اخذ يستجوب « الخفير » حول الفروق بين « الفلاحيـــن » و « البدو » ، وكان الخفير بدويا ، وهي حيلة فنية لاثبات العكس مباشرة :

« ـــ كيف يا بيه البدوي مثل الفلاح ؟؟!

ـــ ايه الفرق بين الاثنيـــن ؟

ـــ كيف يا بيه .. كيف ؟ .. البدوي اصيل ؟

ـــ والفلاح مش اصيل ؟

ـــ الفلاح عبد بن عبد .. احنا بدو ما نرضى الضيم »

فاذا علمنـــا ان لفظة البدو كانت « العرب » في الطبعات الاولى من الكتاب ، ايقنا بهدف المؤلف في مناقشته لعروبة مصر « فهل هذا الفلاح من يصح اتهامه بألا اصل له وهو اصل الاصول ؟ » ، « بينمـــا هذا البدوي لا يزال على الوحشية وحب الحرب والثأر والدم .. بقايا الحياة الاولــــى الهمجية القلقة غير المستقرة التي اساسها الغزو والسلب ونهب القبيلـــة للقبيلة » وهي نفس العبارات التي جاءت في كتابه « تحت شمس الفكر » في معرض حديثه عن الفرق بين العرب والمصريين كمدخل لحديثه عن الموقف (المصري) الاصيل من الاحداث الجارية من حوله . لهذا نحن نفهم معنـــى ابتسامة محسن وهو يصغي الى اجابات الشيخ حسن ورأيه في البدو ، ثم انفعاله بالسعادة وهو يردد « الفلاح احسن من البدوي ، واكـــــرم من البدوي ، واطيب من البدوي ، مش كده ياعم الشيخ حسن ؟ »

---

١ ـــ راجـــع « سجـــن العمـــر » .

الا ان هذه الدرجة العالية من النضج في معظم صفحات الجزء الثاني من « عودة الروح » لا يستقيم معدل النضج فيها حين يستخدم الحكيم نفس المنهج التعبيري في معالجة بعض المشاهد الاخرى . وهو في ولعـــه ببعض ادوات التعبير وشغفه باستخدامها انما يؤكد ان الرواية المصرية في طورها الاول كانت « محدثة نعمة » ما ان تنجح في استعمال احدى ادوات التعبير حتى نجنح الى استعمالها بمناسبة وبغير مناسبة الى ان تأتي بنتائج عكسية على طول الخط . . كما لاحظنا في اقحام المؤلف للفلاش باك فيكل واقعة وفي تصوير كل شخصية ، وكما لاحظنا في استخدامه للرمز في هذا الجزء الثاني فهو يسرف حين يصور لنا البقرة التي يرضع العجل من احد ثدييها ويرضع الطفل البشري من ثديها الاخر ، وهو يتعسف حين يرجع بهذه الظاهـــرة الى ايمان المصريين القدماء بوحدة الوجود ، وهو يتطرف حين يجعل مفتش الآثار الفرنسي وحده هو الذي يعلم حقيقة مصر دون غيره من عباد الله . لقد استهوته فكرة النقيض التى جربها في موقفه من العروبة على لســـــان البدوي (او العربي) فأراد محاكاتها على لسان الفرنسي . وبينما احرزت التجربة الاولى بعض النجاح اخفقت المحاكاة في سيل من التقارير المباشرة . ويتأكد لنا من جديد ان هذا الجزء هو المقابل الريفي للجـــــزء الحضري ، الاصالة في طرف ، والزيف في الطرف الاخر . مصر في جانب والاستعـــمار الغربي في الجانب الآخر . كذلك نحن نستطيع ان نتتبع الفكرة المصرية عند الحكيم في هذا الجزء من موقف الام التركية الى موقف العربي (البدوي) من الفلاحين الى موقف البقرة من ابنها والابن البشري الى تضحية الفـــــلاح العظمى ، الى قوله « هل يستطيع هو ايضا ان يضحي في سبـــيل سنية ؟ وان يقذف بنفسه في الالم والشقاء من اجلها ؟ ام انـــــه ليس من دم ذلك الفلاح » ؟ وقول المفتش المصري « جيء بفلاح من هؤلاء واخرج قلبه تجد فيه رواسب عشرة آلاف سنة ، من تجارب ومعرفة رسب بعضها فـــــوق بعض وهو لا يدري ! نعم هو يجهل ذلك، ولكن هنا كلحظات حرجة، تخرج فيها هذه المعرفة وهذه التجاريب فتسعفه وهو لا يعلم من اين جاءته . هذا ما يفسر لنا ـــ نحن الاوروبيين ـــ تلك اللحظات من التاريخ التي نرى فيها مصر تطفر طفرة مدهشة في قليل من الوقت ، وتأتي بأعمال عجاب في طرفة عين » بهذا الفهم لحقيقة مصر والمصريين يرى الرجل الاجنبي معجـــــزة الاهرام على انها صلاة من الحجر شيدها التساند والتآزر الخفي في محبة « المعبود » الاكبر ، فللمصريين قلب واحد وروح واحدة . وهنا تأتي عبارة

« الكل في واحد » في مكانها المناسب تماما ، لانها عماد الفكـــرة المصرية ــ روائيا ــ عند توفيق الحكيم . فترجمتها السياسية هى تجسد القلب الواحد في قائد وزعيم يخلص لمصر اخلاص شعبها لها .

وما ان يعود محسن الى القاهره حتى تفاجأ معه بالقمة الكلاسيكية لحركة الاحداث ، فقد تمت خطبة سنيه الى الجار الوارث الجميل، واشتعل البيت نارا لاهبة للقلوب المحبة . وبتحقق شعار « الكل في واحد » في وحدة الشخصيات ازاء الحدث العظيم « المشترك » وتتجسد الهزيمة الروحيـــة في ذلك « الوجد » الصوفي كمخلص من العذاب ، فيلجأ محسن الى «السيده زينب » باكيا ، وتنهمر عليه الاحلام ليلا تحمل اليه اشهى القبلات من ثـــغر سنية . « ولاول مرة احس القرب منهم . . . فالعاطفة بينهم مشتركة ،وكل شيء مشترك ، وكذلك الخيبة والالم » ولقد اهتم الحكيم بتصوير النماذج الثلاثة « سليم » و« عبده » و« محسن » في لحظة واحدة ، من ناحية الزمان ومن ناحية العاطفة نحو سنية . وكان هذا الاهتمام تعبيرا بالغ الدلالة على موقفه الفنى من هذه الشخصية الرمزية ، وموقفه الانساني من بقيـــة الشخصيات ، وهو التعاطف الشديد . ويتضح الحس الدرامى للحكيم فى بلورة الموقف من سنية ، فالهياج العصبى من جانب زنوبة ، يقابله العطف والتقدير من جانب الجميع . ويعتمد الفنان علـــى تجميع الخيوط من حركة الاحداث وتكوين الشخصيات فيهذا الموقف . ويجعل من «البطولة للجميع» سمة رئيسية من اهم السمات الفنية في « عودة الروح » ومن بعدهاالرواية المصرية . وفي سبيل ذلك لا يعنيه ان يقدم لنا قرب الخاتمة شخصية جديدة « مصطفى » من جذورها الاجتماعية والنفسية ، وهو الفنى الذي آلت اليه نهاية قصة سنية بالزواج منها فلم يظفر باشمئزاز احدسوى زنوبة التي تكن له مشاعر خاصة كعانس مزمنة . وقد حاول الحكيم ان يجسد التناقض بين « مصطفى » من جذورها الاجتماعية والنفسية ، وهو الفتي الذي آلت اليه هذا التناقض لم يصل الى مستوى الكراهية ولا الى مستوى التعاطف ، وان ظل متوترا مذبذبا كبندول القلق وفي موازاة هذا التوتر اقام الفنان تـــوترا آخر بين بيت الدكتور حلمى ــ والد سنية ــ وبين بيت الشعب ، وسنية من بين افراده على وجه الخصوص. ويبدو ان التوتر بلغ مداه بالمؤلف فاختلطت عليه وسائل التعبير فترجم الحوار في كثير من المقاطع الى السرد الفصيـــح مبررا هذا المقطع او ذاك بقوله مثلا « هذه خلاصة ما انفجرت به الام »

وتنحاز كاميرا الحكيم في الصفحات الاخيرة الى سنية اذ تغيرت حتى

في نظر سليم ولم تعد تلك المرأة (المادية) المغرية ، وانما هي ذلك الاســم المعنوي الذي لا يدل الا على معبود واحد يتألمون كلهم من اجـلـه . وكان محسن يتشاهد ما جرى امامه في ابتسامة وسرور داخلي لعبارة « معانـا منديلها » و « قالت لنا تعالوا » الخ . . . متأثرا للفظة « نحن » التي حلت محل لفظة « انا » . واذا تجاوزنا عشرات من الحواشــي والذيول التي تعترض طريقنا مع تعليقات المؤلف وملاحظاته الشخصية، استطعنا ان نبلغ خاتمة الجانب المأساوي في الرواية حين يذهب محسن الى بيت سنية ليخرج منديلها الحريري ويعطيه لها في صمت . ولولا روح الميلودرام في هذا الموقف « المؤثر » لكان الخاتمة الطبيعية . ولكن المؤلف ـــ معـنا ـــ قد ادرك ان النهاية « الفاجعة » علـى هذا النحو لا تثمر الرمز العظيم الذي بنى روايته على اساسه . ومن ثم كان لا بد من الانتظار قليلا حتى يأتي الربيع وتحبل مصر وتحمل في بطنها مولودا هائلا « وها هي مصر التي نامت قرونا تنهض على اقدامها في يوم واحد . انها كانت تنتظر ـــ كما قال الفرنسي ـــ ابنها المعبود رمز آلامها وآمالها المدفونة يبعث من جديد . . ويبعث هذا المعبود من صلب الفلاح» .ويخرج محسنفي خضم المظاهرات الوطنيةفقد انفجرت الثورة من قلب واحد وهو قلب مصر . وكما ان سنية هي ايزيس ، فكذلك « المعبود » العظيم الذي قاد ثورة مصر هو اوزيريس . ويفاجأ محســن بأنه ليس بمفرده في طوفان الثورة ، بل ان « الشعب » كله قد خرج يشعل البركان الذي ظل يغلي آمادا طويلة ، الشعب الصغير والشعب الكبير على السواء .الى ان تم القبض على «الشعب الصغير» بعد العثور على كميات مكدسة من المنشورات بغرفة على السطح !

ولا يلبث محسن مع اعمامه في المعتقل اياما حتى يحولون الى احدى المستشفيات ـــ من با بالعطف على مركز والد محسن الاجتماعيـــ وهناك يلتقي بهم ذلك الطبيب الذي صادفناه في بداية الرواية « هو انتم؟؟ . . وبرده هنا كمان جنب بعضكم ؟ الواحد جنب اخوه » فقد فوجىء بهم على اســرة نصطف الى جانب بعضها في مكان واحد . ويتم بذلك ميلاد «عودةالروح» .

وقبل ان نتساءل عن مكان هذا العمل في تاريخ الادب المصري الحديث لا بد لنا من مناقشة مجموعة من الاراء الهامة التي رافقت ولاحقت صدوره بمختلف مناهج التقييم .

فنحن نستمع منذ وقت مبكر الى راي يقول ان الخاتمة جــاءت باردة تافهة ليس فيها حرارة الباطن ولا عظمته « فصورة الثورة باهتة مقتضبة ،

ويمكن ان يقال انها دخيلة على القصة وثانوية بالنسبة لموضوعـــها » (١) بالرغم من ان صاحب هذا الراي نفسه يقول في مكان آخر ان اساس هذه القصة هو الاسطورة الفرعونية الواردة في كتاب الموتى عن مقتل الالـــــه اوزوريس وكيف طافت اخته لجمع اشلائه وانحنت عليها تنادي روحه علها تعود للجسد فيبعث حيا « فالاشلاء المتفرقة هى مصر المتقطعة الاوصال ، وعودة الروح الشرارة التى اوقدتها الثورة المصرية » (٢)

غير ان هناك رأيا آخر يقول ان النفس المصرية في عودة الروح هي النفس البسيطة والعميقة في آن ، وقد ثارت في انسب الاوقات واكثرها ملاءمـــة لطبيعتها التي تؤثر الصمت الطويل تعقبه الثورة العارمة (٣) وثورة مصـــر هي خاتمة البحث عن طريق يرفض الاستعانة بالشرق ممثلا في الخلافة كما يرفض الاستعانة بالغرب ممثلا في فرنسا(٤) هذا الطريق الذي يصل بيـــن مصر القديمة ومصر الحديثة برباط حـــى من آيات النضال التي احسها محسن بصورة مبهمة فهي لم تخرج الى منطقة العقل والعمل الا في الوقت الملائـــم (٥) .

وهناك رأي ثالث يميل الى ان عودة الروح تترجم لحياة توفيق الحكيم الشخصية (٦) . بينما يميل راي حديث الى ان المؤلف يتصور مصر التـــي يظهر عليها التفكك والانقسام هى نفسها التي تخفي قوة روحية هائلة تنتظر المعبود الذي يلم اشتاتها المبعثرة ويوجهها الى الهـــدف الحقيقـــــي لتقوم بالمعجزة كما حدث في ثورة ١٩١٩ وهي لا تستطيع القيام بالمعجزات الا اذا توحدت جهودها في العمل المشترك ووجدت الزعيم الذي يوحد جهودهـــــا في سبيل هذا الهدف(٧) . ويدور تصور توفيق الحكيم عند صاحب هـــذا الراي على ثلاثة محاور: تعلقهم بالمعبود، وسعادتهم في العمل كتلة متماسكة وارتباطهم بهذه العاطفة ارتباطا عميقا ينبع من اعماق قلوبهم لا من عقولهم (٨) ولعل تفسير هذه الظاهرة ــ عند صاحب الراي نفسه ــ يرجع الى

---

١ ــ يحيـــى حقي ــ المصدر السابق (ص ١٣٤) .
٢ ــ نفس المصـــدر ــ (ص ١٣٢) .
٣ ، ٤ ، ٥ ــ صلاح الدين ذهنـــي ــ مصر بن الاحتلال والثورة ــ (ص ١٣٥ ــ ١٣٦ــ ١٤٢ ــ ١٤٥)
٦ ــ اسماعيل أدهم ــ توفيق الحكيم (ص ٩٢ ــ ١٢٤) .
٧ ، ٨ ــ د. عبد المحسن بدر ــ المصدر السابق (ص ٣٨١ ــ٣٨٤) .

تصور الحكيم للتاريخ المصري ، فهو يرى ان مصر محتفظة بطبيعتها الخالدة الثابتة على مر العصور ، وان هذه الطبيعة لا تتغير ولا تتبدل ، وان مـــا يظهر على سطح الواقع من مظاهر التخلف كبؤس الفـــلاح مثلا ليس الا غشاء سطحيا يكشف عن جوهر حقيقي اصيل ورائع . ونتيجة لذلك نجــد المؤلف لا يشغل نفسه بالكشف عن روح الشعب في صورة واضحة صريحة وذلك لانه يعتقد ان هذه الروح كامنة ثابتة واضحة حتى في العادي والبسيط من المواقف . وقد ادى نفس هذا التصور الى ما نحس به من ان الاحداث في الرواية لا تتطور نحو غايتها ، وهي التعبير عن روح الشعب المصري ، ولكنها تظل ثابتة لا تخضع للتطور ، فاذا وقعت الثورة التي يريد بها المؤلف التعبير عن هذه الروح فاننا نحس بأنه لم يمهد لوقوعها تمهيدا ، وانها وقعت فجأة دون ان نحس ببوادر ظهورها فهي في نظر المؤلف اشبه بالمعجزة (١).

بينما يركز راي حديث آخر على ان الفكرة الرئيسية في الرواية هـــي فكرة « المعيشة المشتركة »(٢) وان ما تحرص عليه الرواية هو سلامة الفكرة اولا ثم سلامة الواقع من بعد(٣) وسنية لذلك ـــ في المستـــوى التجريدي ـــ تدفع فريقا من ابناء الطبقة الوسطى الى الاشتراك في الثورة التي تمهد الطريق لمستقبل الطبقة كلها ، وتدفع فريقا آخر من ابناء نفـــس الطبقة الى مقاومة السيطرة الاجنبية على اقتصاد البلاد ، لينسع مجـــال العمل امام الطبقـــة ونحصل على مكاسب جديدة تبني لابنائها مصيرهـــم الجديد(٤) . والواقع ـــ عند صاحب هذا الراي ـــ ان الحكيم ينـــظر في « عودة الروح » الى بلاده نظرة دينامية ثائرة تجعله يقف وقفة صلبة الـــى جوار مصروشعبها ضد كل اعدائها(٥) . ان ثورة مصر التي تنفجر فـــي الصفحات الاخيرة من عودة الروح هي حصيلة هذه الالاف من السنين التي هي ماضي مصر . والمصريون مستعدون للقيام بالعظيم من الافعالوروحهم في حالة ثورية بركانية تنام حينما تفتقد مصر الزعيم والقائد(٦) .

ان تعدد هذه الاراء في « عودة الروح » على مدى جيلين من الزمان في مرحلة حضارية واحدة ، يؤكد شيئا هاما هو ان هذا العمل بالرغـــم من كل ما يمكن ان يؤخذ عليه من تحفظات الناقد المعاصر ، كان تلبية فنية جادة

---

١ ـــ نفس المصـــدر (ص ٣٨٦) .

٣،٢ ـــ د. علـــي الراعي ـــ دراسات في الرواية المصرية (ص ١٠٠ ـــ ١٠٣) .

٦،٥،٤ ـــ نفس المصدر (ص ١٠٦ ـــ ١٠٧ ـــ ١١٢ ـــ ١١٤ ـــ ١١٥) .

لاحتياجات المرحلة التاريخية التي نبت فيها ، وكان ممثلا امينـا لمعظم خصائص العصر الذي ولد فيه ، سواء بالسلب او بالايجاب . وهذا هو « المنظور » الذي فرضنه « عودة الروح » على نقادها ، ولكنها لم تظفر بصياغة منهجية ترتفع الى مستوى هذا العمل الهام .

فعودة الروح ليست مجرد بناء روائي اكثر تكاملا من الابنية السابقة، وانما هي تجسيد حي دقيق للصراعات التى عاناها الروائي المصري في اكتشاف الرواية المصرية كفن ادبي جديد . فلا شك انه من اليسير ان نصنف « زينب » هيكل في خانة الادب الرومانسي . ولكنه من العسير ان نصنف « عودة الروح » في اية خانة تقليدية . ان كاتبها يستوحي الدراما الكلاسيكية في اتخاذ « العقدة » مركزا رئيسيا لتجمع الاحداث والمواقف والشخصيات . . هكذا كان موقف « سنية » من الغرام الجماعي الذي لم ترفضه بادىء الامر . لقدابدت شيئا من الود لمحسن وعبده وسليم وشجعت كلا منهم على انفراد ان يقع في هواها . ولكنها من ناحية اخرى وقعت في غرام « مصطفى » جارهم الوارث الجميل . وهو نفس « الامل » لزنوبة ، العانس المتصابية . ومن ثم يصبح « الحل » الكلاسيكي المعد سلفا هو ان نختار سنية « مصطفى » من بين الجميع ، وان تختار الثورة وقودها من بينهم ، وان تظل زنوبة شبحا يائسا من الزواج . هذا هو البناء الكلاسيكي في المسرح الذي احبه الحكيم بكل ذرات دمه ، وقد انعكس على العمل الروائي من جانبين : الجانب الاول هو الاعتماد الرئيسي على الحوار ، والجانب الثاني هو الاعتماد على « حركة » الشخصيات ، لا على تطورها. تلك هي السمة الكلاسيكية المزدوجة النتائج في « عودة الروح » . فنحن قد لا نلمس خصائص فردية مميزة لكل شخصية من الشخصيات ، ربما شعرنا بها مجموعة من « النماذج » التي تلخص اتجاه احد الطبقات او الفئات الاجتماعية ، وبالتالي فهى لا تتطور انسانيا ، انما هي تتحرك رمزيا. وليس ثباتها نتيجة تصور الحكيم لثبات جوهر مصر ، فهذا الفهم اقرب ما يكون الى « التبرير » دون التحليل . والحق ان شخصيات الحكيم جميعها في حالة « حركة » توجهها فكرة مسبقة عند المؤلف . هذه النقطة تفسر لنا الكثير من الجوانب الفنية في الرواية . فالمنطلق المثالي عند الحكيم كايمانه بالفرد ايمانا مطلقا ، وايمانه بالفكرة « الخالدة » كمحور وحيد لبقاء مصر وثورة مصر ، هو الذي يلجئه الى التصميم الذهني في الرواية . والبناء الكلاسيكي هو اكثر التصميمات الذهنية قربا ومنالا . وبالرغم من اننا قد

نلمح شخصية حية هنا او هناك ، في هذا الموقف او ذاك ،فاننا لا نستطيع ان نرى شخصيات عودة الروح شخصيات انسانية من لحم ودم ، وانمـــا هي ادوات المؤلف لتجسيد مجموعة من الافكار . وهكذا ينزلق الحكيم على جدران البناء الكلاسيكي بحواريات فيها الكتير من المباشرة والتقرير، وسرد مليىء بالتعليقات التي تقتحم السياق في غير قليل من العنف . والمســـــرح الكلاسيكي هو مسرح الثبات حقا ، وهو مسر حالحركة ايضا ، هو المسرح الذي يناقش الصفات الثابتة للانسان ، معدنه وجوهره الاصيل في مجموعة الفضائل والرذائل « الخالدة » في النفس البشرية . غير انه مسرح الحركة التي تتطور خلالها الشخصيات انسانيا، ولكنها تهبط وترتفع وتذهب وتجيء حسبما تمليه رموزها الذهنية اولا، وحسبما ينوجه البناء الدرامي من المقدمة الى العقدة الـــى الحل ، من البداية الى الازمة الى الانفراج . هذا هـــو الجانب الذي ورثته « عودة الروح » من الكلاسيكية ، وان كانت في الرداء النثري للرواية قد زحفت اليها روح الميلودرام في كثير من المواضع . ذلــك ان الحكيم لميقتصر على الجانب الكلاسيكي، وانما هو راح يستوحي العديد من الاتجاهات الاخرى ، ولم تكن الظلال الميلودرامية (كما لاحظنا فـــي المشهد الختامي بين سنية ومحسن) سوى الانعكاس الامين للصراع الذي عانته الرواية المصرية في لحظات ميلادها على يدي توفيق الحكيم .

فلقد كان الاتجاه الرومانسي يغالب البنية الكلاسيكية للرواية . تولد هذا الاتجاه فنيا من ضرورة فكرية مسبقة ، وهي ان المؤلف استهدف القيام بعملية بعث تاريخي لمصر ، تعتمد على امجاد الماضي القديـــــم من جهة ، وتنطلق من تصور مثالي للفكرة المصرية من الجهة الاخرى . ثم تزاملـــت الفكرتان (مصر الخالدة والبعث) في تجسيد مجموعة من الاحداث التـــي نشكل فيما بينها « قصة حب » من حيث الظاهر ، وتحيى المضمون الثوري للبرجوازية الناشئة منحيث الجوهر. اناستخدام الفلاش باك واستحداث الحلم في « عودة الروح » هو انعكاس لايمان المؤلف « بالماضي » فالطبقة التي يجسم احلامها ويتشيع لامانيها قد احست حتى النخاع بما ينطوي عليه الواقع الراهن آنذاك من مرارة : الاستعمار والاقطاع والرأسمالية الكبيرة تهيمن جميعها على مقدرات البلاد ، وتبدو هذه الاعواد الغضة من بواكير انتاج الطبقة المتوسطة ، وكأنها تختنق من هذا الحصار الدموي المحكـــم . لذلك تطلعت البرجوازية المصرية الناشئة الى امجاد الماضي القديم تستمد منه القوة على مواجهة الواقع المر حينا ، ونسيانه حينا آخـــر .. أي ان

المجتمع المصري في احدث اشكاله الطبقة تقدما ، كان يعانى آلام المخاض الرومانسي التى اعلنت عن نفسها في اهتمام المثقفين اهتماما زائدا بالتاريخ وعناية الادب وتوفره على الرواية التاريخية .

وهكذا لم يستطع الحكيم ان يعتمد اعتمادا كليا على البناء الكلاسيكي ، وانما راح يستوحي الى جانبه البناء الرومانسي كما سبق له ان تمثله في آيات العصر الذهبي للرومانتيكية الفرنسية . ولعلنا نلاحظ جرثومة الرومانسية وقد غزت احشاء « عودة الروح » منذ بدايتها ، منذ ان وقع الفتى المراهق « محسن » في هوى ابنة الجيران « سنية » لمجرد ان شعرها الاسود وعينيها الواسعتين يذكرانه بصورة في كتاب التاريخ هي صورة « ابزيس » .. اي ان عاطفة الحب هنا لا علاقة لها بالغرام الكلاسيكي الخالد الذي نتعرف عليه في اعمال كورنى وراسين وشكسبير ، ذلك الغرام الذي يقترن في معظم هذه الامثال بالبطولة والقدر الى غير ذلك من مسميات وتعبيرات التاريخ الادبى عن روائع الادب الكلاسيكى .

كذلك فان عاطفة الحب في « عودة الروح » لا علاقة لها بالغرام الواقعى ان جاز التعبير عن هذا الموضوع الذي شغل اذهان رجال الادب في اواخر القرن التاسع عشر ، بحيث كانت هذه العاطفة في الفن الروائي اقرب الى المعادلات الاجتماعية عند كاتب عظيم كبلزاك ، او المعادلات الكيميائية عند كاتب آخر كزولا . ان « الحب » في عودة الروح هو الغرام الرومانسي التقليدي الذي ينشأ عادة بين الاعمار المبكرة في ظروف الضغط العائلي المرهق لاعصاب الشباب الغض . الا ان توفيق الحكيم لا يكتفي بقيام الشكل التقليدي للحب الرومانسي بين محسن وسنية ، وانما هو يضيف اليه من رائحة الرمز التاريخي وعبق الماضي ما يركز الجانب الرومانسي تركيزا شديدا تكاد معه « فاجعة الحب » ان تصبح محور المأساة . ان « العودة الى الماضي » لرؤية المستقبل هي جوهر البناء الرومانسي في الرواية . فالتداعي الذهنى يعرفنا به على تاريخ زنوبة ومحسن ومصطفى ، خاصة حديث محسن الطويل مع سنية عن سني حياته الاولى — الطفولة — و« الحلم » الوحيد في القصة هو حلم محسن بازدهار الحب والفوز بقبلات المعشوقة . بل ان الحكيم يبالغ اكثر ويقدم لكل جزء من جزئى الرواية بأبيات من الاسطورة المصرية القديمة . تلك هي اذن طلائع الرومانسية في عودة الروح .

بل اننا لا ننسى ان المؤلف كتب جزءا كبيرا من هذه الرواية بالفرنسية

اثناء غيبته في باريس . فما اقرب الشبه بينـــه وبين هيكل حين كتب قصة « زينب » في نفس المكان . أن « الحنين » وحده هو الذي يربط بين القصتين ربطا عميقا ، الحنين الذي يحمل خصائص المثقف البرجوازي المتمرد ، ولكن اغلال تمرده اقوى من ان تحلها يداه الضعيفتان . . ومن ثم يلجأ الى الاحلام الى الريف ، الى مصر القديمة، الى اللغة الشعبية ، الى كافة ادوات الخيال الرومانسي الجامح . حقا ، ان زينب هيكل لا تعاني من صراع بين اكثر من اتجاه فني فهي من الادب الرومانسي المحض، ولكنهما معا ــ زينب وعودة الروح ــ اغنية حالمة للريف المصري . لذلك نرى الريف في كليهما وكأننــا امام شاشــة سينما ، ولسنا نجوس على ارض الواقع التعس . فبالرغم من ان تعاسة هذا الواقع هي التي فجرت التمرد في الفنان الا انه يناظلها بسلاح التجاهل واللامبالاه ، بل هو يضفي عليها من خياله الشيء الكثير فيراهــا كما تتوهم احلامه ، معلنا رفضه للواقع وتعاليه عليه . هذا هو التكويــن الرومانسي لعودة الروح ، فالبؤس الذي يقاسيه الفلاح يختفي وراء ستار كثيف من الشعار الرومانسي القائل « عشرة آلاف سنة » يحملها هذا الفلاح على كتفيه ، تتوسد اعماقه ، وترسب في وجدانه ، لا تزول . كذلك يختفي هذا البؤس في الشعار المعقد الذي يعاني من مركب النقص « نحن افضل من اوروبا » . ويختفي مرة ثالثة في تلك المناقشــــات الملتوية بين البدوي والفلاح لتعلن هذا الشعار « نحن اكثر اصالة » . . وهكذا . وما اخصب الصراع الذي دارت رحاه بين الوجه الرومانسي والوجه الكلاسيكـــي ، لعودة الروح .

غير ان اتجاها اخر ظل يغالب الاتجاهين السابقين منذ امسك الحكيم بالقلم ليخط السطر الاول في هذه الرواية الرائدة . ذلك هو الاتجاه الواقعي. ان السحابة الرومانسية قد امطرت احلاما كثيرة ، ولكنها لم تخف وجـــه الشمس . والرخام الكلاسيكي الثابت الاركان لم تزلزله حركة التنقـــلات الكثيرة في المكان ، ولكنه لم يقف حائلا دون حركة الزمان . لهذا يحتفي الحكيم بالواقع في عودة الروح على نهج خاص لم يسبقه اليه أحد في أدبنا الحديث . يحتفي بالواقع في اختيار القضية ــ المحور ، والشخصيات الرئيسية ،وزوايا المعالجة . فالقضية في عودة الروح ليست على الاطلاق ، هي قضية الفضيلة أو الرذيلة او الانتقام أو القدر أو غيرها من قضايا الادب الكلاسيكي العظيم. كما أنها ليست قضية الفروسية أو الحب الفاجع أو الموت أو غيرها من قضايا الادب الرومانسي . وانما هي على وجه التحديد قضية « مصر الثورة » أو قضية الطبقة المتوسطة في مصر ابان الثلث الاول من القرن العشرين . لهذا

لم ترد جزافا كلمات مثل « الشعب » أو « الحكومة » على لسان هذا أو ذاك من الشخصيات دالا من حيث المظهر الخارجي على الكبان العائلي ومـــن يتصرفون فيه ، رامزا من حيث الجوهر العميق الى الشعب الحقيقي والحكومة الحقيقية . ولهذا أيضا تم اختيار الشخصيات بوعي نافذ بطبيعة المرحـــلة التاريخية التي عاشها بلادنا آنذاك . فليست الام التركية والاب المصـــري الموظف بالحكومه ، ومفتش الري الانجليزي ، والاثري الفرنسي ، ثـــم الاعمام القاطنين بحي السيدة ، احدهم مدرس والاخر ضابط موقوف والثالث طالب بالمهندسخانة ومبروك الخادم والدكتور حلمي والد سنية .. **ليست** هذه الشخصيات الا تجسيدا واعيا بحقيقة الوضع الاجتماعي في مصر .ولعل الاحداث الجانبية التي تبدو لنا تافهة في أول الامر ، كسيطره العالم الغيبـي على العانس « زنوبة » شقيقة المدرس والمهندس والضابط والموظف الكبير ، والافلاس المستمر الذي ينشب أظفاره بقوة في امعاء هذه الاسره المتآلفـــة ، ثم الغرام الجماعي لابنة الجيران ، وموز الوارث الجميل بها وما تجشمه من عناء حتى يقابلها عند طبيب أسنان ، وما عاناه في سبيل الاستقرار بالقاهـــرة وبيع الدكان الموروث بالمحلة الكبرى ... وكذلك التفاصيل الصغيرة التـــي وقعت في القرية من امه وعنجهيها وتسلطها ونفورها من احتفاء الفلاحين بمجيء ابنها ، وتحكمها في زوجها الذي يدخل في دائرة نفوذها فيأمر الفلاح المسكين بأن يذهب في « عز الحر » يشتري خبزا افرنجيا من المدينة المجاورة .. الى غير ذلك من عشرات الاحداث التي قد توحي للوهلـــة الاولـــى انها « وقائع صبيانية » تصيب الرواية بالتفكك ، ليست الا ذلـــك « النسيـــج الواقعي » للرواية كما يفهم الحكيم الواقعية . وهو النسيج المشتمل علـــى القضية الرئيسية ، النسيج البرجوازي الناشيء بين احضان مجتمع يئن تحت وطأة التحالف الاستعماري شبه الاقطاعي . فنحن لا نستطيع أن ندرج هذه الاحداث « العادية والتافهة » في نسيج كلاسيكي يختار شخصياته غالبا مـــن النبلاء والاحداث « العظام » ، ولا نستطيع أن ندرجها في نسيج رومانســـي شديد الرهافة والشفافية . وانما نستطيع القول بأن الحكيم استوحى مـــن الواقعية الاوروبية هذا المعنى للعادي والمألوف والتافه كنسيـــج لـــلادب الواقعي . ولكن الحكيم ليس واقعيا مع ذلك بالمعنى الاوروبي الشائع فـــي اواخـــر القـــرن التـــاسع عشر . **ليـــس واقعيـــا « نقـــديـــا » وليس واقعيـــا « طبيعيـــا »** وغني عـــن البيان انه ليس واقعيا اشتراكيا . فالواقعية الاوربية سواء منها التي تركز على الجانب الاجتماعي او الجانب البيولوجي ، وسواء منها التي تؤمن بحتمية وراثية او تطبق نظرية فيزيقيـــة

او نفسية ، فانها ترى الواقع وبشكله فنيا وفق نظره سوداوية حالكة السواد لان آمالها وأمانيها قد اخفقت وتحطمت على صخره الواقع الجديد المتولد من النظام الاستغلالي .

توفيق الحكيم على النقيض من هذه النظرة المتشائمة ، كان متفائلا اشد التفاؤل ، ولكنه لم يرث من الواقعية الاشتراكيه تفاؤلها ، لانه لم يقف يوما على الارض الفلسفية لهذا اللون من الوان الواقعية ، ولانه لا يعبر عن الطبقة الاجتماعية التي تدعم كيانها هذه النظرة . كان واقعيا حقا في انحيازه المطلق لقضية الثورة الوطنية في مصر ، وكان واقعيا حقا في اختياره للنسيج اليومي في حياة الطبقة المتوسطة في مصر ، وكان واقعيا حقا ، في تفاؤل عظيم بالمستقبل ، تفاؤل يبتعد به عن أسوار الواقعية النقدية والطبيعية المظلمة ، ولا يصل به الى عالم الواقعية الاشتراكية المليء بالضوء . واقعية « عودة الروح » اقرب ما تكون الى الواقعية الاجتماعية غير المنهجة في اطار نظري، وان قيدت في نفس الوقت باطار من الرمز .

على أن ذكرنا لهذه الجوانب الثلاثة ، كل منها على انفراد ، يمضي بنا في غياهب مضللة . فالحق انها تتفاعل فيما بينها على نحو غاية في التعقيد ، حتى ليصبح نوعا من التبسيط القول بأن هذا الجانب رومانسي ، والآخر كلاسيكي والثالث واقعي . ان صراعا عظيما لا يهدأ بين هذه الاتجاهات الثلاثة يصوغ منها شيئا جديدا على أدبنا الحديث هو مزيج مركب من الكلاسيكية والرومانسية والواقعية . هذه الظاهرة تدل أولا على أصالة الفنان المبدع ، لانه لم يبادر الى النقل الحرفي عن أحد الاتجاهات الاوربية ، بالرغم من أن النقل في ذاته كان يقيه شر العيوب الكثيرة التي تزاحمت على جانبي الرواية . كما تدل هذه الظاهرة أيضا على أن امتداداتها في أدب نجيب محفوظ والشرقاوي ، تعد استجابة اصيلة لخصائص العصر .

ويبدأ الصراع بين كلاسيكية عودة الروح وبين رومانسيتها وواقعيتها منذ أن تبدأ قصة الحب الصامت بين محسن وسنية . ثم يبدأ مرة اخرى عند وصول محسن الى القرية . ومرة ثالثة عند خاتمة الرواية . ينعكس الصراع في بدايته الاولى بين الحوار والفلاش باك ، وبين السرد واللغة الشعبية ، وبين الحلم والتسلسل المنطقي . فلا شك ان المهارة الفائقة التي يتمتع بها الحكيم في ادارة الحوار بين الشخصيات ، كانت تتوارى خلف أردية التداعي الذهني الذي يرجع باحدى الشخصيات الى الوراء موضحا جذورها الاجتماعية والنفسية في أسلوب تقريري جاف . بل ان هذا السرد كان ينعكس على الحوار نفسه حين يتصل به الامر بحركة الفلاش باك ، فتراه يصبح

تعليقا مباشرا ، أي أن التفاعل بين أداه العودة الى الماضي (الفلاش باك) وأداة لحظة الحضور (الحوار) قد اسمر احد العيوب الرئيسية في الرواية ، وهو احتفالها بتدخل المؤلف بين الحين والآخر ، واقحامه لشخصينـــه دون مبرر . الا أن الحوار في هذا العمل كان حوارا كلاسيكيا محضا ، بمعنى انه قد شارك في عملية البناء الكلاسيكي في الرواية ، فلم يهتم المناقشات الدائره بين الشخصيات بجزئيات حياتها اليومية بقدر ما اهتمت بالثابت بل والخالد من الامور . وحين عنيت في القليل النادر بالتفاصيل الصغيرة المألوفة كـــان السرد ينهج نهجا واقعيا . كذلك الفلاش باك كان اقرب الى التداعي الذهني الذي يصوغ « الماضي » في اطار من الذكريات لا في اطار المونولوج الداخلي. وهذا ما يؤكد لنا أن الطابع النفسي لم يكن هو الطابع الذي استهدفه الفنان من فكرة الفلاش باك ، وانما هو الطابع الرومانتيكي . وبالرغم مـــن أن التعارض بين الاداتين قد اثمر أحد عيوب الرواية فانه بغير شك قد ساهم في اضافة عنصر الحركة الى الروايه المصرية ، الحركة الدرامية عن طريـــق الحوار ، والحركة الاجتماعية أو التاريخية عن طريق الفلاش باك . ومهما شابت المحاولة الاولى أخطاء البداية ، فانها قد تطورت فيما تلاها من أعمال تخلصت من العيوب وأبقت على الانتصارات ، وانسمت بهذا اللون الخاص من « التعبير » المصري الذي لا يميل الى تعقد الفلاش باك الى درجـــة المونولوج الداخلي ، ولا يميل الىتبسيط الحوار الـــى درجـــة الديالـــوج الفوتوغرافي الصرف .

كذلك شهدت « عودة الروح » صراعا عنيفا بين اللغة الشعبية والسرد الفصيح . لقد كان اختيار الحكيم للعامية المصرية خامة لغوية للرواية،امتدادا للمحاولة الرائدة التي بداها هيكل في «زينب» . غير أن هيكل لم يلق أيـــة صعوبات في استخدام العامية بمعناها الرومانسي الذي يسمح له بنقلها من الحوار الى السياق السردي دون اعتبار لاية تقاليد تمنعه من ذلك . وهي لم تكـن قط شجاعة من هيكل بقدر ما كانت انسجاما مع التكامل الرومانسي في « زينب » فهي رواية لم تعان من أية صراعات داخلية أو انشقاقـــات أو ازدواج . انها رواية رومانسية من البداية الى النهاية ، من الداخل الـــى الخارج ،في أحداثها ومواقفها وشخصياتها وحوارها ولغتها وسردهـــا . لذلك كانت اللغة في زينب لغة رومانسية ان جاز التعبير . لغة المطلقـــات المجنحة ، لغة الطبيعة ، لغة الموت ، لغة الالم . هي ايضا تلك اللغة الجنينية التي تذكرنا بنشأة اللغاتالاوروبية في صراعها من أجل الاستقلال عناللاتينية (مع الفارق النوعي بين اللاتينية والعربية وبين اللغات الاوروبية والعاميـــة

المصرية) فهي لغة الطبقات والقوميات الناشئة . من هنا لم يفكر هيكل كثيرا فيمـــا اذا كان من اللائق استخدامها في السرد الروائـــي ، فاستخدمها غير عابىء بالتقاليد الكلاسيكية ، وان تخفى على الغلاف تحت توقيعه المستعار « مصري فلاح » .

ولم يعبأ الحكيم أيضا بالتقاليد الكلاسيكية في اللغة منذ امسك القلـــم وكتب . ولكنه كان مهموما ببذور اتجاه جديد يغلي في أعماقه هو الاتجـــاه الواقعي . وكما لم يأخذ الحكيم رومانسيته عن القوالب الجاهــزة في الادب الغربي ، كذلك لم يأخذ واقعيته من هذه المصادر . فهو يحتضن اللغةالشعبية في دفئها الواقعي المنساب مع جزئيات حياتنا اليومية ، ولكنـــه في السرد يصطدم بالرصيد اللغوي من التراكيب العربية الراقدة في ذاكرته . وهكـــذا نفاجأ بتعارض حاد بين العامية المصرية في واقعيتها المألوفة ، والســـرد الفصيح في كلاسيكيته الرخامية . ان هذا التعارض كثيرا ما أثر على التكوين الدرامي للشخصيات ، ففي أجزاء منها تتموج الشخصية بحيوية دافقـــة ، وفي أجزاء أخرى نسلك سبيلا « تمثاليا » يجفف رمق الحيـــاة في كيانهـــا النابض . فالشخصية الفنية في بنائها اللغوي تتكون عبر مستويات مختلفة من التوتر ودرجات متفاوتة من الحرارة ، ولكن هذا البناء يتعرض للانشطار بين برودة الموت وتدفق الحياة حين يعاني من الازدواجية اللغوية بين التعبيـــر الواقعي الحي ، والتعبير الكلاسيكي الجامد . ليس معنى ذلك انه كان مطلوبا من الحكيم أن يكتب السرد بلغة الحوار ، فللسرد نوعيته الخاصة واستقلاله الخاص . غير أن اختلاف النوع الفني لا يبرر اختلاف مناهج التعبير . أي انه اذا كان المنهج الواقعي في الحوار يقضي باستخدام اللغة الشعبية ، فان هذا المنهج في السرد يقضي باستخدام لغة بعيدة عن الشموخ الكلاسيكي ، قريبة من واقع الحياة اليومية ، وان لم تكن مرادفة لهذا الواقع حرفيا . أي تلك اللغة الميسورة للاحداث والشخصيات والمواقف التي تتكون منها « عودة الروح » . وهي ليست أحداثا تاريخية ، كما أنها ليست شخصيات تجري في عروقها الدماء الزرقاء ، وهي أيضا ليست مواقف صارخة بالبطولةالمأساوية ازاء القدر ، الـــى غير ذلك من المحاور الكلاسيكية التي تستلزم بناء لغويـــا يتفق مع طبيعتها . « عودة الروح » هي ابنة الطبقة المتوسطة ، ابنة الثورة المصرية ، ابنة محسن وسنية وزنوبة ومبروك . وبالتالي فان السرد الـــذي يناسبها هو السرد « الواقعي » في استلهام الحياة اليومية ، والبعيد في نفس الوقت عن حرفية اللغة الشعبية . الا ان الحكيم في معاناته الهائلة للصراع بين الاتجاهات الفنية الثلاثة ، كان مخلصا لتلك المرحلة التاريخية من الثقافة

المصرية التي املت عليه شجاعة التوظيف اللغوي للعامية المصرية جنبا الى جنب السرد الكلاسيكي الفصيح .

***

تلك هي انعكاسات الصراع اللاهب الذي دارت رحاه في الجزء الاول من « عودة الروح » على « قصة الحب » بين محسن وسنيه . وهو نفس الصراع الذي شهدته الفترة التي امضاها محسن في الريف ، وهو نفس الصراع الذي يختتم به الحكيم روايته . غاية ما نشعر به من فروق أن الصراع كان يزداد حدة كلما شقت الاحداث طريقها الى النهاية ، ومن ثم كانت العيوب تزداد وضوحا ، والانتصارات كذلك .

ان مصادر التكوين التلاثي في عودة الروح (الرومانسية ، الواقعية الكلاسيكية) تكمن في الاضطراب الحضاري العظيم الذي صاحب تاريخنا الادبي الحديث كما تكمن في التاريخ الشخصي لتوفيق الحكيم . وهما عنصران يمكن مراجعتهما في القسم الاول من هذا الكتاب . فلا ريب أن لقاءنا بالحضارة الغربية عند نهاية القرن الماضي بتراث يكاد يخلو تماما من منجزات الحضارة الحديثة ، بالاضافة الى التجربة المحلية الاصيلة ، كان له أثر عميق في تشكيل هذه « الصورة » التي حملتها الينا « عودة الروح » أو ذلك المزيج المركب من العناصر الثلاثة التي استجابت لها تربتنا المحلية .

ولعل ما يؤكد أصالة هذه التجربة انها امتدت في تربتنا امتدادات غائرة في اعمق انتاجنا الروائي الى الان : ثلاثية نجيب محفوظ . ان البناء الكلاسيكي المحكم يضبط الثلاثية من جزئها الاول الى جزئها الاخير ، بالرغم من انها تنتمي الى خانة الادب الواقعي العظيم دون أن تصنف في الواقعية النقدية أو الطبيعية أو الاشتراكية . وبالرغم من الوحدة اللغوية التي آثرها نجيب محفوظ بين السرد والحوار ، وبالرغم من الحس الرومانتيكي الذي يخصص له نجيب فصلا كاملا هو «قصر الشوق» . حقا ، ان الثلاثية امتداد اكثر تطورا وازدهارا لعودة الروح ، ولكنه الامتداد المستوعب للظاهرة الفنية والمبقى عليها في آن . وما أعظم الشبه بين خاتمة الثلاثية من جانب، وخاتمة عودة الروح من جانب اخر . ان القصة تنتهي في كلتيهما ، وقد دخل أبطالها السجن . السجن ثمرة الثورة الاجتماعية عند نجيب محفوظ ، وثمرة الثورة الوطنية عند توفيق الحكيم .

ان الخاتمة في كل من الروايتين تضع حقا حجر الزاوية في البناء المعماري لهما ، فهو « قضية الثورة » سواء كانت في المرحلة الوطنية أو في المرحلة الاجتماعية . وهكذا ترسب هذا الضمير الفني ، ان جاز التعبير ، في

الاعمال التالية لعودة الروح . ربما كانت التطورات التي حدثت في تاريــخ الرواية المصرية بعد هذا العمل ، تبتعد به كثيرا عن العيوب التي شابته يوم ميلاده ، ولكن هذا التاريخ ظل محتفظا بالسمات الاساسية لهذا العمل مما يؤكد لنا مرة أخرى أنه لم يكن عملا عابرا في حياتنا الادبية ، وانما هو يلخص ويجسد جزءا عزيزا منتاريخنا الحضاري . ان أعمال نجيب محفوظ التى تبدأ بــ « عبث الاقدار » الى « خان الخليلي » ليست الا هذا المزيج المركب من الرومانسية والكلاسيكية ، وليست « زقاق المدق » و « بداية ونهاية » الا مزيجا من الكلاسيكية والواقعيه ، وتأتى «بين القصرين» مزيجا شديــــد التعقيد ــ بالرغم من بساطته الظاهرية ــ بين الواقعية والكلاسيكيــــة والرومانسية .

تصارعت اذن الاتجاهات الفنية الثلاثة الكبرى علــى صفحات « عودة الروح » . وكان من النتائج المباشرة لذلك ، أن صعب تصنيف هذا العمل الام في خانة تقليدية من خانات الادب الاوربي . ومن هذه النتائج أيضا أن امتدت خصائص هذا العمل في أدبنا الروائي على مدى تاريخه بكل ما تحتويه هــذه الخصائص من سوالب وايجابيات . كذلك كان من هذه النتائج ان حفلــــت « عودة الروح » بعيوب تسرف في السذاجة ربما خلت منها رواية لكاتــــب ضئيل الموهبة والثقافة اذا كانت روايته نقلا أو تطبيقا حرفيا لاحد المذاهب . غير أن هذه العيوب بعينها كانت من المصادر الهامة لاحراز الانتصارات بعد ذلـــــك .

ان هذا الصراع بين الرومانسية والكلاسيكية والواقعية ، لم يكن هو الصراع الوحيد في « عودة الروح » . لقد كان هناك صراع أكبر ، هو الصراع الرئيسي في الرواية ،الصراع بين الواقع والرمز ، بين الواقع الخام الــذي يصوغ أرضية العمل الفني ، والرمز الفكري الذي يسقطه عليه من الخارج، من الذهن . فتوفيق الحكيم صاحب تجربة الذهن والتعميم التي أحطنا بهــا فيما سبق ، هو نفسه الذي كتب « عودة الروح » ، فهل ثمة فارق بيـــن الصياغة الدرامية وصناعة الرواية ، اذا تصدى لهما كاتب واحد ؟ لا بد أن يكون هناك بعض الفروق التي تحتمها الطبيعة المختلفة لكل فن . ولكن هناك أيضا أوجه الشبه التي تحتمها الطبيعة الواحدة للكاتب الواحد . لذلك أرى أن « عودة الروح » كتبت بمزاج الفنان صاحب « تجربة الذهن » والتعميم . من الصفحة الاولى تصادفنا هذه الكلمات عن نشيد الموتى تحت عنوانالرواية « عندما يصير الزمن الى خلود سوف نراك من جديد ، لانك صائر الى هناك، حيث الكل واحد » . وفي الصفحة الاولى من الجزء الثاني نقرأ عن كتـــاب

الموتى « انهض ! . . انهض يا اوزوريس ، انا ولدك حوريس ، جئت اعيد اليك الحياة ، لم يزل لك قلبك الحقيقي ، قلبك الماضي . . »‌. ان هـــذه الكلمات المقتبسة من اوراق البردى المصرية القديمة ، ليست الا قوسيـــن كبيرين يحيطان الرواية من أولها الى اخرها . الفنان يعيد نقلهما مرة اخرى بين دفتي الغلاف في لغة أخرى هي الاحداث والشخصيات والمواقف وغيرها من أدوات التعبير . وأحيانا يلجأ الى نقلهما حرفيا على لسان محسن وهو يتهدج في أحاديثه مع الفلاحين ، أو على لسان الاثرى الفرنسي في نقاشه مع المفتش الانجليزي . ولو اننا استثنينا هذه الاحاديث المباشره لاكتشفنـــا أن الحكيم يستهدف ما هو أكثر مباشرة ووضوحا . يستهدف أن تكون سنيـــة «ايزيس» وأن يصبح زعيم الثورة « أوزوريس » ، وأن تصبح الرواية هي التجسيد المعاصر للاسطورة الفرعونية القديمة أو أن تصبح الاسطـــــورة الفرعونية القديمة هي التجسيد المعاصر لاحداث عودة الروح . فالحـــق أن الحكيم قد تأرجح بين المعنيين لهذه العلاقة بين الواقع والرمز . وقد تسبب هذا التأرجح في الكثير من تضخم بعض المواقف والشخصيات وهزال بعضها الاخر مما أوقع الرواية في براثن الكاريكاتور في بعض اجزائها . ولعـــل المفارقة الكاريكاتورية الاولى هي موقف سنية من الاسرة العاشقة . فقـــد تصرفت سنية في بعض الاحيان كما لو كانت « ايزيس » فعلا نربط بيـــن القلوب وتؤاخي أوصالها لتدفع بها الى الثوره . ثم تتصرف مرة اخرى كما لو كانت « أية فتاة مراهقة » تدور الاحاديث بينها وبين محسن في اسلوب غض أقرب الى الركاكة . وتتصرف مرة ثالثة كما لو كانت « امراه » تبحـــث عن مستقبلها لا عن عاطفتها فتبحث عن العريس المناســـب ، وتستحث غيـــرة الجميع . لا شك أن التضارب بين الاوضاع المختلفة لسنية ، قد أثمر «حياة» هذه الشخصية النابضة . الا ان هذه الحياة كانت في نفس الوقت حلبـــة صراع بين واقعيتها ورمزيتها . كذلك الامر بالنسبة لمحسن ــ هـــذه العبـــن الفنية البصيرة ــ كم ضاقت أسماله بما يحمله من رموز ، وكم فاضت رموزه واتسعت علـــى تكوينه الواقعي ، ولا يقتصر الامر على الشخصيات وحدها ، وانما يتجاوزها الى « الموقف » الفني : لا شك ان محسن حين يـــرى البقرة ترضع ابنها والطفل البشرى معا ، يود أن يرتدي عند المؤلف ثيابا رمزية . . ولكن ما أوسع هذه الثياب على « الجسم » الواقعي للموقف ؟ انها تلغـــي بنفسها الهدف من وظيفتها .

وهكذا نستطيع أن نتصفح في عودة الروح من بدايتها الى نهايتها موكبا طويلا من المشاهد التي يتناقض فيها الواقع مع الرمز . وتتجمـــع هـــذه

التناقضات وتلتقي مع تناقص الاتجاهات الفنية الغالبة على البناء الروائي : تناقض المضمون الواقعي المنحوت من كيان الطبقة المتوسطة وثورتهـــا الوطنية ، وبين الرمز الرومانتيكي المأخوذ عن « احلام المجد » الفرعونية . ربما يقال ان الرومانتيكية هي ابنة الطبقة المتوسطة ، وبالتالي فلا تناقــض هناك . ولا ريب ان هذا صحيح ، عندما يصبح الموت أو الاحلام أو الغابة أو الريف أو الحب هو مضمون العمل الفني . اما حين تصبح « الثورة » هي مضمون هذا العمل،فان الواقعية هي الاتجاه الفني المرشح لتجسيد الثورة. ولذلك كانت الواقعية هي ايضا ابنة الطبقة المتوسطة . فالطبقة المتوسطـة شرائح ، والطبقة المتوسطة مراحل ، والطبقة المتوسطة بيئات . والطبقــة المتوسطة المصرية في العشرينات من هذا القرن ، هي الشريحة الاجتماعية التى شاركت بنصيب موفور في الثورة المصرية ، الثورة الوطنية الديموقراطية. وعودة الروح هي صوت هذه الثورة ، بشكل عام ، وصوت تلك الطبقة بشكل خاص . ولعلنا نستطيع أن نتتبع هذا التناقض بين الواقع والرمز في هـــذه الرواية ، اذا وضعنا أيدينا على ثلاث نقاط .

والنقطة الاولى هي أسبقية الفكرة الذهنية على التشكيل الفني . ولا شك أن الروائي في أية صورة من الصور ، يحاول أن يصمم عمله الفني ذهنيا قبيل ان يبدأتحقيقه عمليا . ولكن ثمة فرقا كبيرا بين « التصميم » الذهنـي ، و « الفكرة » الذهنية . التصميم يقتصر على الخطوط العامة في عملية البناء، اما الفكرة فهي الملاحقة الذهنية لكل تفصيلة صغيرة في هذا البناء . وهـي تخلق دائما ما يمكن تسميته بالمسافة بين الواقع والرمز .

والنقطة الثانية هي « معنى التجربة الشخصية » في عودة الروح . فلا شك ان ثمة روابط عديدة بين أحداث عودة الروح ، واحداث التاريخ الشخصي لتوفيق الحكيم . وكثيرا ما تأرجحت العلاقة بين ذاتية الفنان وموضوعيـــة العمل الروائي بحيث أن بعض المواقف كانت « هروبا من الشخصية » كما يقول « اليوت » ، وبعضها الاخر « نزوعا الى الشخصية والتصاقا بها » كما ينبغي أن ندعو ذلك (النقل الحرفي) عن الواقع .

والنقطة الثالثة هي الفكرة المصرية التي كانت محورا رئيسيا لعودة الروح ، محورا لنسيجها الواقعي وجوها الرومانسي ومعمارها الكلاسيكي، ومحورا لرموزها المتعددة . ان الفكرة المصرية في ذلك الحين كما بينا من قبل هي العمود الفقري لمفهوم الثورة عند ابناء البرجوازية الناشئة من المثقفين ، ولذلك كانت العمود الفقري لثورتهم في « عودة الروح » . من هنا تصبــح مناقشة قضية « المعجزة » فكريا ، مدخلا موضوعيا لحل مشكلة « المفاجأة »

فنيا حين وقعت أحداث الثورة في عوده الروح . فقد أخذ بعض النقاد على الحكيم أن نهاية الرواية جاءت مفتعلة ، لان الثورة شبت هكذا دون مقدمات. والحق أن الحكيم قصد الى ذلك ، من قبل أن يبدأ كتابة الرواية . أراد أن يؤكد أن التورة كامنة في (الروح المصربة) كمونا يبدو للعين المجردة وكأنـــه الاسترخاء الابدي . ثمتأتي لحظة ــ لم يحسب حسابها أحد ــ تنفجر فيهـــا الثورة فتبدو لتلك العين وكأنها «مفاجأة» بينما هي الصوره الطبيعية لمصر التي تنام في مظهرها ، وتغلي في باطنها ، بغلى بنفاعلات « عشرة الاف سنة تتوسد أعماق هذا الفلاح » !!

وهكذا ينتهي الصراع بين الواقع والرمز في اطار اسبقبة الفكره الذهنية على التشكيل الفنى ، وفي اطار معنى التجربة الشخصية ، وفي اطار الفكـــرة المصريـــة ، ليثمر بعد ذلك القيمة الحقيقية لعودة الروح ، ليثمر « الرؤيـــا المصرية » بمعناها الفنى العميق . لا يعنى ذلك أن هناك رؤبا انجليزيهواخرى فرنسية ، وهكذا . وانما يعني أن التصور الرومانسي للفكره المصريه ابـــان الثلاتينات من هذا القرن هو عماد الرؤيا الفنية عند توفيق الحكيم . والرؤيا الفنية بهذا المعنى ، هي البطل الرئيسى في « عودة الروح » ، هى الاضافة النوعية الجديدة للادب في بلادنا . فقد أصبح من حقناأن ندعو أدبنا أدبـــا مصريا بعد أن ظل أمدا طويلا نهبا مشاعا بين التقليد والنقل والاقتبـــاس . أصبحت لنا رؤيتنا الخاصة للعالم ، عندما ولد لنا الفنان ذو الرؤيا الخاصـــة للوجود ، وعندما ولدت لنا الرواية ذات الرؤيا الخاصة للفن . وتلك هـــي الثورة الحقيقية التى أحدثتها «عودة الروح » ، النقلة الكيفية بأدبنا من ذلك الصراع بين الرواية والمقامة عند المويلحي في « حديث عيسى بن هشـام » ومن ذلك الصراع العنيف بينالرواية والنثر الفني عند هيكل في « زينـــب » الى ذلك الصراع العظيم بين الفنان ورؤياه الفننة الخاصة عند توفيق الحكيم في « عودة الروح » روائيا ، وفي « أهل الكهف » مسرحيا .

ان الرؤيا هى خلاصة « عودة الروح » وجوهرها ، هي المعطف الذي خرج منه أدبنا الروائى الحديث . وهكذا عادت الرواية المصرية الى«الحياة»، لم تعد تخضع لقالب مسبق ، وان خضعت لفكرة مسبقة نصوغ مع بقيـــة العناصر الخالقة للعمل الفنى ، ذلك العنصر الذي ندعوه بالرؤيا في الفن .

الفصل السابع
عصفور من الشرق

لان عودة الروح جاءت تلبية اصيلة لاحتياجات العصر والبيئة ، ولانها حملت بوعي نافذ خصائص هذا العصر وتلك البيئة ، فان اهم ما يعنى الناقد من انجازاتها الفنية والفكرية هى انها أعادت الرواية المصرية الى الحياة ، وانها استحدثت الرؤيا الفنية في الادب المصري المعاصر . وسوف يمتد بنا الحديث حول « عودة الروح » من هاتين الزاويتين ، في هذا الفصل ، والذي يليه . فالحق أن « عصفور من الشرق » و « يوميات نائب في الارياف » ليسا الا امتدادا للانتصارات والسوالب التي حققتها « عودة الروح » في مسارها التطوري الى امام . خاصة وأن توفيق الحكيم كتب يقول انه لم يكن قد انتهى من « عودة الروح » حين اختتم جزءها الثانى . فقد كان يظن أنه سيتلوهـا بجزء آخر أو عدة أجزاء . وكثيرا ما بدا لي ظن الحكيم في مكانه الصحيح ، وكثيرا ما بدا لي أنه حقق هذا الظن بالفعل ، اذ بالرغم من أنه كتب كلمة النهاية في خاتمة الجزء الثانيمن « عودة الروح » عام ١٩٢٧ الا أنه في « عصفور من الشرق » و « يوميات نائب في الارياف » راح يستكمل ما بدأه في روايته الاولى . وفي حدود هذا المعنى تعد الروايات الثلاث اقرب ما تكون الى « ثلاثية » ، وحتى لا يتبادر الى الذهن ان الخيط الذي يربط بين الاجزاء الثلاثة هو « الترجمة الشخصية » للمؤلف ، فانه يجدر بنا أن نقول ان علاقة توفيق الحكيم بثلاثية « عودة الروح » تشبه الى حد كبير علاقة نجيب محفوظ بثلاثية « بين القصرين » . اي انه اذا كانت ثمة روابط تصل بين شخصية كمال عبد الجواد ونجيب محفوظ ، فانها تكاد تكون نفس الروابط بين شخصية محسن وتوفيق الحكيم . وهي بغير شك روابط أبعد ما تكون عن « الترجمة الذاتية » للفنان . وفي كتابي « المنتمي » حاولت في الفصل الاول « جيل

المأساة » أن ابرهن على هذه الحقيقة ، وهي أن كمال عبد الجواد لم يكن قط ترجمة حرفية لنجيب محفوظ ، وانما كان تجسيد موضوعيا امينا لجيل الازمة التـــي ينتمي اليها نجيب محفوظ انتماء نوريا . وهذا هو المعنى الذي اريد ان أسبغه على شخصية « محسن » في كل من « عوده الروح » و « عصفور من الشرق » ، فهو تجسيد لنفس الازمة في جيل مختلف ومن زاويه مختلفة. ويبدو أن ازمة هذه الاجيال من المثقفين هي بعينها أزمة الطبقة المتوسطـــة التـــي ينتمون اليها في شتى مراحل تطورها ، في نوريتها وفي ترددها وفي نكوصها . وهي وان عبرت عن نفسها في الرواية المصرية منذ البدايات المبكره فـــــي « حديث عيسى بن هشام » و « زينب » ثم في « حواء بلا آدم » و « ابراهيم الكاتب » وغيرها من عشرات الاعمال التي كتبها جيل الرواد من أمثال طـــه حسين والعقاد والمازني وتيمور ولاشين ، فانها قد تجسدت في أعمال أخرى تجسيدا يرتفع بها الى مستوى الرمز وعلامات الطريق ، من أمثال قصــــة « قنديل أم هاشم » ليحيى حقي ، و « مذكرات طالب بعثة » للويس عوض .

واذا كنا نعالج « عصفور من الشرق » في هذا الفصل ، و « يوميـــات نائب » في الفصل التالي ، على انهما حاشيتين ملازمتين لعوده الروح ، فان هذا لا ينفي أن لكل من الروايتين قيمتها الذاتية واستقلالها الخاص . وهما ــ معا ــ قد صدرتا في فترة زمنية واحدة تعقب نشر « عودة الروح » بخمس سنوات ، اذ ظهرت « عصفور من الشرق » عام ١٩٣٨ ، وكانت « يوميات نائب » قد ظهرت قبلها بعام واحد . الا أن صدورهما في فترة واحدة يدل على مدى الانفصام الذي عاناه الحكيم في شخصيته الفنية . ذلك أنه في « عصفور الشرق » انتصر للرومانسية انتصارا حاسما ، بينما نراه في « يوميات نائب » وقد انتصر للواقعية انتصارا حاسما آخر .

ويبدو أن السنوات الخمس بين « ظهور » عودة الروح ، وظهـــــور « عصفور من الشرق » كانت أكثر السنوات عذابا في حياته الفنية ، لانـــه كان يتمثل خلالها فنيا ذلك الصراع الهائل الذي نشب في أعماقه أثناء وجوده في فرنسا بين الحربين . وراح يستعيد في خياله تلك المرحلة التي وضعته بين اختيارين كلاهما أشق على النفس من الاخر : الشرق أم الغرب ؟ فالشرق في وجدانه غائر حتى الجذور التي تمد قلبه بشرايين الحياة ، والغرب في ذهنـــه ماثل حتى النخاع فهو الذي يمد عقله بأسباب الوجود . وبين العقل والقلب ، بدأت رحلة العذاب في أدب توفيق الحكيم . وجاءت « عصفور من الشرق » و « يوميات نائب » في فترة زمنية واحدة تغرسان بذور الموقف « التعادلي » في حياته الفنية . من هنا كانت « عصفور من الشرق » تجسيدا واعيا لموقـــف

التردد بين الحضارتين ، وذبذبة تميل ببندول الحكيم نحو أحد الموقفين .

فما هو ذلك الموقف الذي نلامسه في « عصفور من الشرق » ؟ من اليسير حقا أن نجيب بأنه الموقف الرومانتيكي الخالص ، وليست اجابتنا هذه ببعيدة عن حرفية النص وفحواه على السواء . ومن اليسير كذلك ، أن نجيب بأنه موقف رجعي ينتكس بصاحبه عن مضمون الثورة التي ينتمي اليها ، ولن يعوزنا الاستشهادات المطولة من واقع الرواية وأحداثها جميعا . ولكنني أعتقد انه على الرغم من أن « عصفور من الشرق » هي انتصار حاسم للرومانسية ، فان هذا الانتصار لا يتم الا على الصعيد الجمالي فحسب ، كما اعتقد انه على الرغم من انها تتضمن موقفا رجعيا من نظريات التقدم الاجتماعي ، فان هذا لا يتم الا على المستوى الذهني المجرد . أما في مستوى « الرؤيا » التي نحن بصدد بحث امتداداتها من « عودة الروح » الى « يوميات نائب » فان « عصفور من الشرق » تقول لنا شيئا آخر .

وقبل أن نجلو هذا الشيء الاخر ونتتبع خطواته ، علينا أن نرصد بصبر وامعان تفاصيل ذلك الوجه السالب لعصفور من الشرق ، الوجه القائل بالرومانسية الفنية ، والقائل بالرجعية الفكرية .

والرومانسية الفنية ليست في ذاتها عيبا ، ولكنها اذا أمست شيئا قريبا من الطرطشة العاطفية — على حد تعبير الدكتور مندور — فانها تسيء الى العمل الفني أبلغ الاساءات . وهكذا نحن نستقبل في « عصفور من الشرق » قصة حب لاهب بين فتانا « محسن » واحدى فتيات باريس هي «سوزي» . ولقد تردد محسن كثيرا قبل أن يعزم على محادثة سوزي ومصارحتها بغرامه المشتعل . وكانت سوزي تعمل في أحد المسارح كبائعة تذاكر ، وكان محسن يرقبها من بعيد على أحد المقاهي الكثيرة الموازية للمسرح الذي تعمل فيه . وعندما لاحظ محسن أن العشاق في باريس يتبادلون الحب والقبلات علانية في الشوارع بين الناس تقزز من هذا الابتذال لاشياء ينبغي أن تحفظ في الصدور كما تحفظ اللآلىء في الاصداف ! وعندما نصحه صديقه أندريه أن يبدأ علاقته مع حبيبته بهدية رمزية كباقة زهور أو زجاجة عطر ، أجابه محسن « انها أعظم قدرا عندي ، وأجل خطرا من أن أقدم لها شيئا أو أن أوجه اليها كلاما » وقد لمعت في رأسه كالبرق صور من الماضي فرأى محبوبته « سنية » في ثوبها الحريري الاخضر الذي كان يتطلع اليه من بعيد « لا يدري ، غير انه يحس قوة ترغمه على الجلوس قرب مكانها ، وأنه يحب هذا القرب لذاته » . ثم بدأ محسن أولى خطواته « العملية » فيما يرى ، وقد كانت أولى خطواته نحو القمة الرومانتيكية في واقع الامر . فاذا هو يغامر بتتبعها من عربة المترو

الى عربة المترو الاخر الى أن لحق بها ذات مرة ونزل معها في احدى المحطات « وسارت في طريق طويل تنبت على جانبيه أشجار الزيزفون والكستنـــاء فتابعها متواريا بين لحظة واخرى خلف جذوع الاشجار » الى ان عرف أيـن تقيم فكاد قلبه يطير من الرقص « كأنه ظفر بايوان كسرى » وسرعان ما نقل أمتعته من غرفة والدي صديقه أندريه التي كان يقطن بها الى غرفة بالمنزل الذي تقيم به سوزي وراح يستمع كل صباح الى صوت ملائكي ينشد عن روايـــة كارمـــن :

الحب طفل بوهيـــمي
لا يعرف أبدا قانـــونـــا

وكان صوتها ، تلك النغمات الذهبية القادمة من غرفة تقع أسفل غرفته تماما . لذلك تصبح الهدية المناسبة « ببغاء » يجيد كلمة « احبك » يرسل به اليها من نافذته العلوية الى شرفتها في قفص يتدلى بحبل قصير . وتأخـــذ العلاقة مرحلتها الجدية حين يدعوها الى العشاء فتقبل ، ولا يحس بجانبها رغبة في طعام أو شراب لان المعدة تنام « عندما تستيقظ الروح » . ويستقبلها في غرفته ليقرأ لها الاشعار ، ولكنها تفضل ترجمة الاشعار في سعار الشفاه ووقدة اللحم والدم « ولم يفطن الا الى وجه سوزي الناعم الحار قد لاصـق وجهه ، وكأنها تقبله !! نعم ، انها بين ذراعيه تقبله ، هذا لا ريب فيه الان ، وهي حقيقة واقعة الان ، لا وهم فيها ولا غموض ، ولم يدر الفتى كيف حدث ذلك ، ولا ما يصنع بعد ذلك !؟ » . وما أن التقى بصديقه أندريه وروى له ما حدث ، حتى صدمته الاجابة التي أدركها بنفسه ، ولكنه لم يود أن يسمعها من الاخريـــن : « أرأيت ؟ . . انها فتاة ككل الفتيات ! وعاملة كألف العاملات » . وشعر محسن كمن يهوي الى الارض ، شعر بفراغ « في مادة نفسه لا يدري بعد اليوم بماذا يملؤه . لقد تحولت سوزي في لحظات الى شيء غير سماوي ، «تفاحة» حقا ، ولكن من « الارض » ، حلوة حقا « لكن داخلها الدود » . غير أن سقوطه على الارض الباردة من علياء المجد الرومانسي ، لم يكن هبوطا على أرض الواقع الصلبة ، وانما على ارض رخوة مـــادت بـــه في أوحـــال « الطرطشة » العاطفية أكثر فأكثر . أصبح يشرب من الكوب الذى مستـــه بفمها . وعندما ذهب معها الى أحد المطاعم وباغتهما صديقها « هنري » فما كان منها الا ان اتخذت موقف الصمت والتخفي وراء غلاف مجلة ، اما هـــو فقد غادر المطعم من فوره . ولكن ليس الى غير رجعة . لقد ذهب اليهـــا ، وتوسل على أعتاب غرفتها ، وتضرع الى كل لحظة من لحظات الاسبوعين اللذين قضتهما معه . غير أن اجابتها جاءت حاسمة ، لم تفتح له الباب ولم

تسفر توسلاته عن أي عطف ، ان بابها المغلق في وجهه لا تخترقه صلاة ، ولا يفتحه بخور ! انها الان في حجرتها كاله في سمائه ، وقد احتجب بالسحـــب واعتصم بالشهب ، فلا أحد يدري كيف يدنو منه . واخيرا قرر أن يكتب لهـــا رسالة الوداع التقليدية في كل حب فاجع . روى لها كيف امسى طريدا مـــن حظيرة الايمان ، يتعرف على صوت قدميها الصغيرتين كلما خرجت أو عادت « أنا رجل شريد ، طرد من قصر الحب السحري ، فهو يلجأ في يأسه اذا جن الليل الى الحيطان والافاريز » وما افظع المرد الذي تعطفت به علبه ! في جراه لم يألفها قلبه الشرقي الغض قالت له « وددت لو اني لم أعش قط هذيـــن الاسبوعين » !! اذن فلا أمل ! لا أمل الا في قليل من الموسيقى حتى يستطيع أن يعتصم بالسحب ضد هذا الحب الارضي الذي وضع أنفه في الرغام . لا خلاص الا في « الدين والفن » الذي يستوجب التجرد والارتفاع عبر أجـواز الفضاء العلـــوي .

وهكذا يتم البناء الرومانسي الفج في « عصفور من الشرق » . وهي فجاجة فنية الى أبعد مدى بالرغم من انها اكثر تماسكا من عودة الروح . بل ان هذا التماسك على وجه التحديد، هو الدليل الاول على فجاجتها . ذلك ان التفكك اصاب عودة الروح من جراء الصراع العنيف بين اكثر من اتجاه . أما « عصفور من الشرق » فقد استلهمت الجانب الرومانسي وحده ، بهذا المعنى قلت انها انتصار حاسم للرومانسية في أدب توفيق الحكيم . وحـــان الوقت لاقول انه انتصار لاكثر الجوانب سلبا في هذا الادب . لان رومانسية الحكيم الثورية في « عودة الروح » قد أجهضت في « عصفور من الشرق » بفاعلية المحتوى الرجعي لبنائها الفكري . ولان رومانسية الحكيم في « عصفور من الشرق » اقتصرت على القشرة الخارجية للرومانتيكية الفرنسيه التـــي طالعها الفنان في شبابه الباكر . رومانتيكية الحب الغامض ، الذي يبـــدأ وينتهي بغير سبب واضح . وان اتضحت أسبابه ، فهي من النهافت بحيـــث تصبح تحقيقا لمطالب اللهو الجنسي عند فريق من فتيات أوروبا ، وتحقيقـــا لمطالب الحرمان الجنسي والعاطفي عند فريق من شبابنا . وهى رومانتيكية الغرام الفاجع الذي يصوغ الفنان مادته من واقعة فردية غير قابلة للتعميم . وهي في فرديتها غير قابلة للتدليل على شيء . وهى واقعة محاصره بـــن مجموعة من الرسائل والمقتبسات والاشعار . لقد اختار الحكيم في قصنـــه هذه التي تقل عن المائتي صفحة من القطع المتوسط اكثر من اثنى عشر اسما استشهد بمأثوراتها في مواضع مختلفة .. منها الجاحظ واسحق الموصلى وحافظ الشيرازي وانا كريون وعمر الخيام وبتهوفن وشاعر ياباني مجهـــول

الاسم وديهاميل وهكسلي والقرآن والمسيح وغيرهم . ان الدلالة الاولى لهذا العدد الوافر من الاقتباسات ، أن تجربة الكاتب من الانفعال والزيف بحيث لا يمكنها الوقوف على قدميها بغير عكاكيز ، فهذه الاشعار وتلك المأثورات الغنيه المقتبسة هي ثمار تجارب الاخرين مع الحب ، ومهما التقت تجارب الحب في الكثير ، فانها تختلف في الاكثر والاهم ، لان الحب تجربة ذاتيه موغله في التفرد ، خاصة اذا كان حبا رومانسيا . ونحن لم نكتشف هذه الملامح الخاصة بعلاقة محسن بسوزي ، بل ان الفنان آثر ان ينقل « ظلال الزيزفون » في الطريق اليها . وهي ظلال وارفة على الادب الرومانسى جميعه حقا ؛ ولكنها في « عصفور من الشرق » ظلال باهتة من تجارب هذه الكثره الوافره من أصدقاء الكاتب بين جدران مكتبته . انها قصة الحب المجفف في الكتب ، وليست قصة الحياة الدافقة بكل ما هو جديد . هذا على الرغم من أن محسن في « عصفور من الشرق » يشدنا الى محسن في « عودة الروح » ، ومحسن في « عودة الروح » هو — من احدى الزوايا — توفيق الحكيم في « سجن العمر » و « زهرة العمر » . أي أن ثمة وشائج قوية تصل بين الحكيم ومحسن ، ومعنى هذا أن « التجربة الفردية » مع الحياة كانت معدة سلفا وفي انتظار العمل الفني الذي يحتويها بعد أن يهرب بها من شخصية المؤلف . هذا ما صنعه نجيب محفوظ في الثلاثية ، فاعطانا كمال عبد الجواد تعبيرا حاسما عن جيله ، ولكنه أيضا تعبير فردي لا يضاهى . أما الحكيم فقد نقل عن حياته الى أعماله الفنية دون أن يتدخل في بعض المشاهد بالحذف والاضافة والتعديل ، مما جعل هذا النقل الحرفي ينحدر ببعض أجزاء الرواية الى المستوى الفوتوغرافي الجامد . هكذا عرفنا الام انتهى مصير « سليم » وسنية في « عصفور من الشرق » ، بعد أن تركناهما في « عودة الروح » دون أن يكون لمعرفتنا هذه أي دورفني في بناء الرواية الجديدة . تماما كما نقل الينا من الحياة طفولته الباكرة مع الاسطى شخلع في ذلك الحديث الطويل مع سنية بـ « عودة الروح » . ان كل ما تقوم به هذه المشاهد المنقولة حرفيا عن الحياة ، أو الاعمال السابقة ، هو المزيد من تعطيل السياق الروائى أو تضخيم أحد الجوانب على حساب جانب آخر ، أو اصابة جانب ثالث بالهزال . وهذا ما حدث في « عصفور من الشرق » ، فهي نكسة في حياة الرومانتيكية المصرية ، نكسة على مؤلفات هيكل وتمصيرات المنفلوطي وترجمات الزيات . وهي نكسة — أولا وأخيرا — على عودة الروح . وهي النكسة التي أورثت سلبيتها فيما بعد أعمال جيل كامل من الكتاب الرومانسيين .

غير أن سلبية الوجه الرومانسي لعصفور من الشرق ، تتكامل تكاملا

دقيقا مع رجعية الوجه الفكري . وهو الوجه الذي يتبدى لنا من اللقاء الاخر بين محسن و «ايفان» العامل الروسي الابيض الفار من الثوره الاشتراكية في بلاده الى باريس . وبالرغم من أن الحكيم كان صادقا كل الصدق في تصوير ايفان بائسا تعسا في حياته المشرده بين أحياء باريس ، الا أنه انطق هـــذه الشخصية بما يجعل منها قناعا تسترت خلفه آراء الحكيم الشخصيه فـــي الاشتراكية العلمية .

يمهد الفنان لهذا اللقاء بينه وبين ايْفان ، بأن يضطر للذهاب الى احدى الكنائس برفقة صديقه أندريه فيحس بعين الخشوع الذي كان يهز نفسه كلما دخل في القاهرة مسجد السيدة زينب ، فاذا قال له صديقه انهم يدخلـــون الكنيسة في أوروبا ، كما يدخلون المقهى (وهو نفس الصديق الدى أعطـــاه من قبل المفهوم الاوروبي للحب ، هكذا يسلك الحكيم طريق الموازيات في هذه القصة ، فالشخصية هي هى لم تتطور ، تنطق في هذا الموقف ما يتسق بها مع بقية المواقف) أجابه محسن بل ان الكنيسة هي المرادف المرئي للسماء . لهذا السبب فقط يهاجم الرأسماليين ـــ لا الرأسمالية ـــ ويقول عـــن الاميركيين الذين التفوا حوله يتطلعون الى زيه الاسود العجيب وقبعته العريضة « يخيل الي أن هؤلاء الاميركان قوم خلقوا من الاسمنت المسلح . لا روح فيهم ، ولا ذوق ولا ماض اذا فتحت صدر الواحد منهم وجدت في موضع القلب دولارا » فاذا استمع الى الشيخ العجوز والد صديقه يردد ان عصرا عبوديا جديدا قد بزغ مع حياة « الصناعة » هذه التي تفرق الاسرة وتشتتها ، همس محســـن « نعم لن يذهب الرق من الوجود ، لكل عصر رقه وعبيده » . كانت هذه كلها بمثابة التمهيد للقائه بالعامل الروسي « ايفان » ، التمهيد الفكري والفنـــى معا . وقد أعلنت بداية اللقاء ، عبارة نطق بها هذا الفتى النحيل الشاحب بأحد المطاعم حيث تصادف أن اعتزم محسن أن يأكل به وهي العبارة التي قال فيها « اني دائما وحدي في الحياة » . ولكم يشعر محسن بحـــب وتقديـــر ـــ يستطرد الكاتب ـــ لاولئك الذين لا تطيب لهم السكنى الا داخل انفسهم « ذلك أن قليلا من الناس من يملك نفسا رحبة غنية يستطيع أن يعيش فيها، وأن يستغني بها عن العالم الخارجي . انه يعتقد دائما أن الزاهدين الحقيقيين ليسوا الا اناسا ، لهم نفوس كالفراديس ، تشقها الانهار ، وتنيرهاالشموس، وتتلألأ فيها الكنوز ، فهي عالم من الفتنة والسحر لا نهاية لبدائعه وأسراره » ثم يبدأ بينهما حديث طويل ينكر فيه ايفان أن روسيا الاشتراكية هي جنـــة الفقراء . ويعتقد أن أنبياء الشرق فهموا المشكلة على وجهها الصحيح ، وهي أن المساواة لا يمكن أن تقوم على هذه الارض ، وأنه ليس في مقدورهم تقسيم

مملكه الارض بين الاغنياء والفقراء . امـــا نبـــي العصر الحديـــث ـــ كارل ماركس ـــ فقد جاء بانجيله الارضي « رأسمال المال » ليحقق العدل على هذه الارض ، فقسم الارض وحدها بين الناس ، ونســـي « السماء » فماذا حدث ؟ ويجيب ايفان على نفسه : « حدث أن أمسك الناس بعضهم برقاب بعض ، ووقعت المجزرة بين الطبقات نهافتنا على (هذه الارض) . . » كمن يلقـــي بفاحة بين أطفال يبلمظون ! تم يعلو سونه في وصف ماركس « لقد القى قنبلة (المادية والبغضاء واللهفة والعجلة) بين الناس ، يوم أفهم الناس أن ليس هنالك غير (الارض) يوم أخرج السماء من الحساب » أما أنبياء الشرق في رأي محسن فقد القوا زهرة الصبر والامل في النفوس حين قالوا بأنه ليس بالخبز وحده يحيا الانسان . ان مسيحية اليوم في رأي ايفان هي الماركسية حقـــا ، ولكنها على نقيض المسيحية الاولى ، مثلها الاعلى على الارض فهي نحـــض الفقراء وتغريهم بمملكة تقام على أنقاض طبقة ، واشلاء طبقة ، وتنصحـــهم بالهجوم على قيصر واخذ ما لقيصر « . . . وان انجيل هذا الدين كتاب رأس المال تجد أيضا في بعض صفحاته نبؤات مخيفة كتنبؤات يوحنا في رؤياه ففيه نوعد بانهيار هذا العالم وحلول عالم آخر قوامه العمال وحدهم ! اي أجسام نسير بغير رؤوس فوق المناكب ؟ يا له من حلم مخيف » . أما اسلام العصر الحديث في رأي ايفان فهو الفاشية التي لها طابع الايمان والنظام ، ولكنـــه الايمان بالزعيم والنظام الذي (لا يؤدي الى التوازن الاجتماعي بالتواضـــع والزكاة) وانما هو نظام فرضته يد الارهاب والدكتاتورية الفردية « نعم أنا من العمال ومن الفقراء . لكن لي من سوء الحظ رأس بفكر ، اني أعرف أن وعود أديان الغرب الجديدة كلها . . ان هي الا تغرير بالعمال والفقراء » ، « واني لاتنبأ لك منذ الان بوقوع نوع من الحروب الصليبية بين الماركسيـــة والفاشستية تحشد فيها الدهماء ضد الدهماء وتتناثر فيها الجثث » وهكذا يصبح اليوم الذي يستطيع فيه الحيوان أن يحيا دقيقة واحدة خارج الواقـــع والمادة ، هو آخر عهده بالحيوانية كما يقول محسن . ولست اود أن استطرد في ذكر ما تحدث به ايفان عن الاسلام والجنة والنار وغير ذلك مما يؤكد أن ايفان ليس له وجود في عالم الواقع الروائي الناضج ، وانما هو قناع اسدله محسن على وجهه ليقول لنا رأيه ـــ أو رأى المؤلف على وجه أدق ـــ فـــي الماركسية . . لم يكن لايفان هذا الا وجودا جزئيا حين صوره الحكيم مريضا مشردا لا يجد قوت يومه يكاد عمله بالمصنع ان يسحق كيانه الهزيل . هـــذا الوجود الجزئي يؤكد مرة اخرى تلك الصلة التي أود أن أقيمها بين قصـــة محسن مع سوزي ، وقصته مع ايفان ، قصة التلاحم بين الرومانسيةالسلبية

الفجة ، مع الرجعية الفكرية الساذجة . ولا يقتصر الرداء الرومانسي على قصة الحب الغامض بين محسن وسوزي ، بل هو يمتد الى قصه العلاقـــه الغامضة ايضا بينه وبين ايفان . فهي علاقة بدأ في مطعم على أثر عبـــارة توحي بالشعور بالوحدة والانطواء ، وهي علاقة بانسان مريض مكـــدود مشرد ، ثم تنتهي بوفاته على تلك الصورة التقليدية للمأساة الرومانسيـــــة. يموت وعيناه مصلوبتان على شمس الشرق التي توهج بها خياله المتقد . يموت وفي اعماقه يتوسد الحنين الى ذلك العالم الساحر وراء الغيب .يموت وفي احدى عينيه فارس ، وفي العين الاخرى غاده الكاميليا . وكأن شخصيه ايفان هي الامتداد الرومانسي لقصة محسن مع سوزي فاذا لم تكن هي غد مانت الا في قلبه ،فلنمت من جديد في تشخص ايفان الحبيب .

وهي قصة رجعية مفرطة في السذاجة .. فقد أساء صاحبها اختيـــار « البطل » المعادي للاشتراكية ، فالعمل الفني لا يكتسب موضوعيـــه اذا أنيت بمتهم ليقول رأيه في المجني عليه . والعمل الفني لا يكتسب قيمته اذا جعلت من عامل بسيط فقيها في الاسلام والمسيحية والماركسية والفاشية ، يأخذ معه (رأس المال) الى المطعم حتى لا ينقطع عن القراءة أثناء الاكل . والعمل الفني لا يكتسب اهميته اذا أدرت فيه حوارا فكريا خالصا لا يعتمـــد على الصراع بين رأيين ، وانما ليكمل أحدهما الاخر في انفاق سطحي بعيـــد المدى . هذا العمل يسقط فنيا في هاوية الفكر المجرد الذي يصطنع لنفســـه أبواقا وأقنعة من الشخصيات والاحداث والمواقف ، فيصبح تحريكها ممكنا بصورة آلية ، أما تطويرها فيصبح شيئا كالمستحيل . أما من زاوية الفكر فان هذا العمل يسقط مرة اخرى ، اذا جاء الموقف العنيف من الماركسية نتيجة أنها تعنى بالارض لا بالسماء ، فالمناقشة هنا تنتفي بمجرد خروجها عن الاطار الموضوعي للقضية المطروحة للبحث وهي « الانسان على هذه الارض » . أما اذا كان المؤلف « لن ينسى السيدة زينب الطاهرة وفضلها عليه في الملمات .. ان لها وجودا حقيقيا في حياته » وأقول المؤلف ــ لا محسن ــ لان هـــذه العبارة وغيرها مما ورد داخل القصة يلتقي مع ما جاء في مقدمتها من اهداء « الى حاميتي الطاهرة السيدة زينب » . فما من مرة وقع في شدة الا وجـــد العزاء عند باب ضريحها ذي القضبان الذهبية ، وكل نجاح ظفر به في الحياة هو دفعة من يدها ، وكل عطف هو نظرة من عينيها ، وكل ابتسامة من الحظ انما هي ابتسامة من شفتيها . ومن هنا تصبح الاشتراكية والمساواة عند محسن « خيالا » بينما السيدة زينب في ردائها الابيض بالسماء هي «الواقع»، لا ينبغي اذن أن نبني شيئا جميلا ــ يقول محسن ــ فوق هـــذه الارض .

والحق أن محسن لا ينسى أن يشن حملة ضارية ضد رجال الدين بكملته ضد رجال الصناعة . رجال الدين في نظره هم « أول من ينعم بمملكة الارض » . والصناعة هي التي خلقت فئة قليلة من الراسماليين « لا دين لها الا الذهب». هو هو بعينه ، الهجوم الرومانسي المعتاد على رجال الدين ورجال الصناعة ، الهجوم الانطباعي المنفعل . ذلك ان الخساره في نهاية الامر ليست الا « تلك الرحلات الطويلة على ظهور الجياد او الابل » و « النمهل حول الاعشـــاب النابتة والسكون عند شواطىء الجزر » . تلك هي الفاجعة الرومانسية بكل ما تحتويه من سلبية وخذلان . فالصناعة الحديثة « فتت » طبيعه العمل عند العامل ، اصبح (متخصصا) في جزئيات دقيقة ، وياللعار ! واصبح التعليم العام (مجانيا) وهكذا تتاح الفرصة للدهماء أن تنال قسطا من الثقافة التي نضللها عن طريق السماء . الخلاص اذن ينبلور في ذلك الشعار « الى الشرق! الى الشرق . الى الشرق .فلنرحل معا الى الشرق !.. ان أجمل ما بقـــي لاوربا انما أخذنه من الشرق » ، فالنور يشرق من بلاد الشمس ليغرب فـــي بلاد الغرب . الشرق هو بلاد العلم الخفي الباطن ، اما الغرب فهو بـــلاد العلم « الظاهر » الخارجي . وتبدأ مرحلة الاحتضار في حياة ايفان فيهمـــس لصديقه محسن « اريد أن أرى جبل الزينون ، وأن أشرب من ماء النيل وماء الفرات وماء زمزم وماء .. هلم الى المنبع !.. الى المنبع » ولا يلفظ ايفـــان انفاسه قبل أن يسرد عليه محسن كيف أصبحت الافكار الاوربية مقدســـات الشرق ، وأن الشرقيين يدافعون عنها الان كما دافعوا عن الاديان من قبل ، وانه لن يجد في الشرق شرقا، لن تجد غاندي في قلوب الشباب ، ستجـــد موسوليني « حتى أبطال الشرق قد ماتوا في قلوب الشرقيين » . وينتهـــي المرض بايفان الى آخر مراحله فيردد « اذهب انت يا صديقي .. الى هناك .. الى النبع واحمل ذكراي وحدها معك .. وداعا » .

وتنتهي « عصفور من الشرق » بهذا الوداع المؤثر ، كما لو كانـــت احدى علاقات « الحب العظيم » قد تخللت اليها الدسائس والحيل ففشلت جميعها ، ولم تنجح سوى « الطبيعة » أو « السماء » في تحطيم «الامل الكبير» حطمته بالمرض والفقر والوحدة ، حطمته بالعذاب . ولكنه العذاب الذي يطهر الانسان من ربقة الجسد ومن ربقة المادة والواقع ، فيتعالى على الموت متعزيا في رحاب الله .

***

ليكن موقف توفيق الحكيم في ذلك الحين من الماركسية وغيرهـــا مـــن المذاهب ما يكون . غير أن الناقد المنصف يرى نفسه محاصرا بين سؤالين :

الأول ، كيف حاول الفنان أن يصوغ هذا الموقف صياغة جمالية حتى نتبين مبلغ الصدق أو الادعاء فيه ، والثاني يتعلق بذلك التوقيت الذي صدرت فيه القصة ، ودلالته بالنسبة لمسار الحركة الادبية في مصر عند أواخر الثلاثينات قبيل الحرب العالمية الثانية . اما السؤال الاول ، فقد أجبنا عليه فيما سبق لنا من نعرف على جوانب شخصية ايفان العامل الروسي الابيض اذ اتضح لنا مدى الزيف والافتعال في بنائها بحيث أنها بلغت من النهافت درجة تقول بأن الكاتب اقحم آراءهالشخصيةاقحاما متعسفا افسد السياق التعبيريللرواية.
واما السؤال الثاني فنجيب عليه بأن هذه الاراء المتخلفة للحكيم هي نتاجذلك المناخ المأساوي الحاد الذي عاشته مصر فيما بين انتكاســـة ثــورة ١٩١٩ ومعاهدة التهادن عام ١٩٣٦ ، فبينمـــا استطاعت الثورة ان تفجر الامل بين ضلوع الحكيم اقبلت مرحلة الارهاب الدكتاتوري تجر أذيال الخيبة والاسف . اقبلت لتؤكد ضرورة احتواء الحركة الاستقلالية على مضمون اجتماعـــي لا ينفصل عنها . وقد طرحت المسألة الاجتماعية حينذاك على الصعيد العالمي، ولم تكن حالة مصر الا انعكاسا صارخا لازمة الراسمالية ومطاردتها الحـــادة العنيفة للحركة والفكر الاشتراكيين . كان الحكيم يعاني صراعا هائلا بيـــن الحس الوطني الديمقراطي الرابض في اعماقه وبين حسه الاجتماعي الرابض بين اسوار الطبقة المتوسطة الناشئة . و « عصفور من الشرق » هي لحظة الرجحان لكفة المستقبل البرجوازي التي عايشها في أوروبا ، بينما تأتـــي « يوميات نائب في الارياف » ترجيحا لكفة المضمون الاجتماعي المتقدم الذي عايش ضرورته وحتميته في ريف مصر .

ولعل « عصفور من الشرق » تلتقي من هذه الزاوية وتختلف في نفس الوقت مع قصة اخرى صدرت بعدها بحوالي سبع سنوات ، تلك هي «قنديل أم هاشم » ليحيى حقي . وهي قصة الدكتور اسماعيل طبيب العيون الذي نشأ في كنف أم هاشم وقنديلها الذي يضي بغير صراع « لا شرق هنا ولا غرب، ما النهار هنا ولا الليل ، لا أمس ولا غد[1] » . وعندما أخذ اهبته للسفر الـــى « بلاد برة » كان والده ينطق هذه العبارة كأنها احسان من كافر لا مفر مـــن قبوله « لا عن ذلة بل للتزود بنفس السلاح » . وفي مصر لم يكناسماعيـــل يشعر بمصر الا شعورا مبهما « هو كذرة الرمل اندمجت في الرمال » أما في انجلترا « فقد بدأ يشعر بنفسه كحلقة في سلسلة طويلةاتشده وتربطه ربطا الى وطنه » . وفي مصر كان مرتبطا بالفاتحة أن يتزوج من قريبته فاطمـــة النبوية ، الفتاة القروية ذات العينين المريضتين . وفيأنجلترا نسي هذا الوعد واحب ماري الانجليزية ، وذاق معهاامتع الملذات . ثم عاد اسماعيل الـــى

مصر . لشد ما تغير ! هكذا اكدت الساعات الاولى من قدومه . فقد نصادف أن لاحظ امه تقطرزيتا من قنديل أم هاشم في عيني فاطمة النبوية ، فاعتبر ذلك امتهانا لكرامته . ونطقت امه اخيرا تستعيذ بالله ونقول له :

« اسم الله عليك يا اسماعيل يا بني ، ربنا يكملك بعقلك . هذا غير الدوا والاجزا ، هذا ليس الا بركة من أم هاشم .

واسماعيل كثور هائج لوحت له بغلالة حمراء :

ـــ أهي دي أم هاشم بتاعتكم هي اللي ح تجيب للبنت العمى . سترون كيف أداويها فتنال على يدي أنا الشفاء الذي لم نجده عند الست أم هاشم .

ـــ يابني ده ناس كثير بيتباركو بزيت قنديل أم العواجز . جربوه وربنا شفاهم عليه . احنا طول عمرنا جاعلين تكالنا على الله وعلى أم هاشم . ده سرها باتع .

ـــ أنا لا أعرف أم هاشم ولا أم عفريت » .

« ثم هجم اسماعيل على امه يحاول أن ينتزع منها الزجاجة ، فتشبثت بها لحظة ، ثم تركتها له .فأخذها من يدها بشدة وعنف ، وبحركة سريعةطوح بها من النافذة » بل انه لم يكتف بذلك وذهب الى مسجد أم هاشم حيث هوى بعصاه على القنديل فحطمه وتناثر زجاجه ، وكاد يومها ان يموت تحت أقدام الزوار الذين انهالوا عليه ضربا وركلا ، ولم ينقذه من الموت سوى الشيخ درديري خادم المسجد .

وما ان حل رمضان من نفس العام حتى احس اسماعيل بخيبة امل كبيرة تجتاح مشاعره « يحدث اسماعيل نفسه : لماذا خاب ؟ لقد عاد مناوروبا بجعبة كبيرة محشوة بالعلم ، عندما يتطلع فيها الان يجدها فارغـــة ، ليس لديها على سؤاله جواب ـــ هي أمامه خرساء ضئيلة ، ومع خفتها فقد رآها ثقلت في يده فجأة » . وبدأ التحول الجديد في حياته حين اخذ يستشعر الالفة في كل الكائنات والجمادات المحيطة من حوله بحي السيدة ، اما ما هو اكثـــر اهمية أن نفس اسماعيل اطمأنت « وهو يشعر أن تحت اقدامه ارضا صلبة . ليس أمامه جموع من اشخاص فرادى ، بل شعب يربطه رباط واحد : هـــو نوع من الايمان ، ثمرة مصاحبة الزمان » . واخيرا أحس ان غشاوة ما كانت ترين على قلبه وعينة قد زالت ، او في طريقها الى الزوال ، وفهم الان مـــا كان خافيا عليه « لا علم بدون ايمان » . ومن ثم راح يشيد عيادته المتواضعة بحي البغالة بجوار التلال ، واخذ ينادي الجميع ان تعالوا ، فيكم من آذاني وكذب علي وغشني ، ولكني رغم هذا لا يزال في قلبي مكان لقذارتكم وجهلكم وانحطاطكم ، فأنتم مني وانا منكم . أنا ابن هذا الميدان ، لقد جـــار عليكم

الزمان ، وكلما جار واستبد ، كان اعزازي لكم اقوى واشد . وعاد من جديد الى عمله وطبه يسنده الايمان. وتزوج اسماعيل من فاطمة النبوية . وامتدت شهرته الى خارج العاصمة ، الى الريف الحزين .

تتفق « قنديل أم هاشم » مع « عصفور من الشرق » وتختلف ، بل هي قد تتفق مع « عودة الروح » في أكثر من موضع ، وان اختلفت عنها في أكثر المواضع . أما اتفاقها مع « عصفور من الشرق » فيأتي من ذلك التشابه بين تكوين محسن وتكوين اسماعيل ، التكوين الشرقي الذي قد تبهره حضارة أوروبا ، ولكنها لا تخلعه من أرض حضارته . وأما اتفاقها مع « عودة الروح» فيأتي من ذلك التشابه بين ايمان اسماعيل بالشعب المصري ايمانا يربط بين حلقات تاريخه المبعثرة في خيط واحد ، وايمانه بأن جماهير هذا الشعب يخفق بين ضلوعها قلب واحد ، وايمانه بأن روح هذا الشعب هي نوع من الايمان ثمرة مصاحبته للزمان . الا ان قصة يحيى حقي تعود فتختلف عن قصة الحكيم في انها بناء خصصه صاحبه لاقامة هذه الفكرة وحدها ، لا تزاحمها افكار أخرى ، وكافة الادوات التعبيرية مجندة في خدمتها . واذا كانت « قنديل ام هاشم » تتضمن خطأ فنيا فادحا يجعلها أقرب الى ان تكون مشروعا مخططا لتأليف رواية منها الى القصة القصيرة أو الرواية القصيرة فقد تركزت فيها الاحداث والمواقف بصوره اخبارية لا في لحظة حضور . واذا كانت قد تضمنت خطأ فنيا آخر في استخدامها لعنصر المفاجأة استخداما يهز البناء من اساسه اذ نرى التناقض بين اسماعيل والحياة المحيطة به قد تجسد منذ الليلة الاولى لقدومه من انجلترا ، كما نلاحظ تحوله الجديد في شهر رمضان قد تم بصورة آلية غير ممهدة . الا أن ما يغفر هذه الاخطاء فنيا للمؤلف أن بناءه هذا كان بناء حيا فشخصياته من لحم ودم ، واحداثه ومواقفه هي ثمرة التناقضات الديناميــة والصراع الخارجي معا . بل ان الفكرة الذهنية في القصة لا تسبق التشكيل الفني لها ، وانما تمتزج الفكرة بالشخصيات والاحداث فتؤثر فيها وتتأثر بها وتتبادلان المواقف أو مراكز التجربة فينتج عن ذلك كله مركب جديد غاية الجدة يعلو كثيرا فوق الفكرة بمفردها والشخصيات بمفردها والاحداث بمفردها . فقد توجه اسماعيل الى أوروبا بتكوين محدد هو تكوين المراهق جسدا وعقلا ، وهناك تغير تكوينه فعاد شابا « محدث نعمة » في العلم ناكرا قيمة الايمان ، ثم امتزج علمه مع الايام والليالي الطويلة ، فأصبح علما يسنده الايمان . هكذا كان اسماعيل في « قنديل ام هاشم » شخصية حية نابضة لا مخلوقا ذهنيا مجردا ، شخصية قابلة للتطور من الداخل والخارج معا ، لا شخصية قابلة للحركة القادمة من الخارج وحده ، من المفتاح الفكري

الذي يمسك به ذهن المؤلف على وجه التحديد . لذلك كان اسماعيل شخصية صادقة موضوعيا ، مهما شاب هذا الصدق عند هذا أو ذاك ما يختلف معه او يتفق عليه . هي شخصية صادقة بمعنى أن الفنان استطاع ان يلمس ادق شعيراتها الانسانيـــة فقدمها الينا احدى « حالات » الحضارة التي نعيشها . ليكن رأينا في هذه الحالة ما يكون ، ليكن رأينـــا في صاحبها ما تشاء لنـــا التحليلات الايديولوجية الصارمة . ولكن هذه التحليلات مهما تباينت فـــي نتائجها واختلفت في مناهجها ، فانها لا تستطيع ان تنكر موضوعيـــة تلـــك « الحالة » وصدقها ونفاذ العين الفنية التي التقطتها . أما الموقف الفكـــري ليحيى حقي من هذه الحالة او تلك الظاهرة ، فهو أن « لا علم بغير ايمان » . واذا كان الفنان قد استخدم قنديل أم هاشم والشيخ درديري وفاطمة النبوية ادوات صياغة لنسج هذا المعنى ، فان هذا لا يضيره ، وهو حر كامل الحرية في خلق عالمه . فليست هذه الجزئيات الا تجسيدا من الواقع ، يقابل بينهـــا الكاتب وبين ما يعادلها في مجال الفكر . « لا علم بلا ايمان » هو المركـــب الموضوعي الذي اثمره لقاء الشرق بالغرب في قصة يحيى حقي ، لقـــاء اسماعيل القادم من القاهرة الى لندن ، والعائد من لندن الى القاهـــرة عبر سلسلة من التجارب الذاتية والموضوعية . ذهب اسماعيل الى اوروبا في شخصية محددة ، وهناك أضاف شخصية جديدة ، وعاد ليصبح شخصيـــه ثالثة مركبة باصالة من الشخصيتين . ولا يحق لنا ان نبتذل الفن فنسقطـــه حرفيا على الواقع ونقول ان الايمان عند يحيى حقي هو زيت القنديـــل عند الشيخ الشيخ درديري في مسجد أم هاشم . ان العلاقة الجدلية بين الفن والواقع تحول بيننا وبين هذا الابتذال ، فاذا كان الواقع هو المصدر الاصيل لانبـــات شخصية كاسماعيل ، فان الفن وحده هو الذي يضيف « اسماعيل = العلم الايمان » . ولك أن تؤمن بعد ذلك بما نريد ، فالعمل الفني من الرحابة بحيث لا يملي عليك قانونا معينا للايمان . ولكننا حين نعود الى تلك المرحله التاريخية التي صدرت فيها القصة لنجد ان مشكلات «الفن للفن والعلم للعلم» من القضايا المطروحة في ذلك الحين يدفعنا الامر الى الاعتقاد بأن يحيى حقي التزم الجانب التقدمي في هذه المعركة التي دارت رحاها علانية في أوروبا ، ومتخفية أو متنكرة في الشرق العربـــي . يحيى حقي يلتزم جانب « العلم للمجتمع » وهو الشعار الذي يتضمن ايمان العالم بشيء ما ازاء مجتمعه .

توفيق الحكيم في « عصفور من الشرق » على النقيض المقابل لهـــذه القصة التقدمية . فقد راح يفتعل شخصية رئيسية كايفان ، ويزيف احداثا كاملة في صورة حوار مباشر احيانا ، وفي صورة مطولات مقتبسة احيانـــا

اخرى ، وفي صورة مقالات كالحواشي تندس اثناء السرد ، وفي صورةذكريات مقحمة لا جدوى منها . كل ذلك افسد السياق التعبيري فنيا ، كما افسده فكريا . ولا شك ان صراعا هائلا ـــ كما سبق ان قلت ـــ نشب في عقل الحكيم ووجدانه الفني ابان تلك المرحلة التالية لصدور « عودة الروح » بسنوات خمس . ولقد شاء الحكيم بتجربته الذهنية التي تميل الى التعميم ان يعبر عن كل جانب من جانبـــي الصراع ، على حدة . فعبر عن الجانب السلبـــي في « عصفور من الشرق » وعن الجانب الايجابي في « يوميات نائب » ولم يشأ ان يزاوج بينهما في مركب صراعي واحد ، مخافة أن ينتصر في النهاية ـــ ولا بد أن يفعل ذلك ـــ لاحدالجانبين. واكتفى بأن يصدر العملان في فترة زمنيـــة واحدة لا تتجاوز العام .

الا أن « عصفور من الشرق » لم تكن في جوهرها عملا سلبيا خالصا. وانما قد حملت الى جانب رومانسيتها الفنية ورجعيتها الفكرية ، دلالة اخرى على جانب كبير من الاهمية . تلك هي « الرؤيا » التي ولدت في «عودة الروح» وانبعثت عـــن ذلك التفاعل الحضاري بيننا وبين الغرب من ناحية،وبيننا وبين المنطقة العربية من الناحية الاخرى . ولدت لنا مع عودة الروح « الرؤيـــا المصرية » التي حاولت ان تقيم التوازن بين المجد المصري القديم والحضارة الغربية الحديثة بأن تمد جذور الانسان المصري المعاصر الى ارضه التاريخية ليمتص عصارتها الحضارية ويتمكن من الوقوف على قدميه وجها لوجه امام حضارة العصر . لم تكن رؤيا عنصرية تحس تفوقا ما في التربة المصرية وطمى وادي النيل ، بل كانت رؤيا « المقاومة » الضارية للتخلف المحلـــى وادوات القهر الاجنبي . ولم تكن رؤيا انعزالية تنطوي على نفسها بعيدا عن جيرانها، وانما كانت رؤيا « الحضور » الواعي بالذات دون أن يتورط في اغـــلال وهمية باسم العروبة او باسم الدين . هذه الرؤيا التي صاغتها عودة الروح في اطار الصراع بين الاتجاهات الفنية الثلاثة من ناحية ، وبين الواقع والرمز من ناحية اخرى ، اقبلت « عصفور من الشرق » و « قنديل أم هاشـــم » لتوطيد دعائمها النظرية والتطبيقية . فاذا كانت عودة الروح وقصصنجيب محفوظ التاريخية وغيرها من أعمال عادل كامل وباكثير والسحار قد حاولت أن تمد الجذور الى مصر الفرعونية ، فان عصفور من الشرق وقنديل أمهاشم تمدان الجذور الى مصر العربية الاسلامية . ولا يعني ذلك سوى أنه ينبغي أن تطرح قضية التراث في اطارها التاريخي ، فليست مصر الفرعونية ومصر المسيحية ومصر الاسلامية ومصر العربية الحديثة الا وحدة حضارية عميقـــة الجذور في أغوار النفس المصرية . ولا يعني ذلك أيضا سوى أن قضيـــــة

التراث لا ينبغي أن تنفصل عن قضية المعاصرة . ولا يعني ذلك تالتا ســـوى أن التفاعل بين الماضي والحاضر من جهة وبيننا وبين أرفع ذروة حضارية في العالم الحديث من جهة ثانية ، هو جوهر « المسار الخاص » لحضارتنا وآدابنا وفنوننا . التراث والمعاصرة هـــي قضية محسن مهما جاء تعبيره متخلفا عن اسماعيل في قنديل أم هاشم أو لويس عوض في « مذكرات طالب بعثة » .. ان ارتباط لويس عوض بالتراث كان ارتباطا معاصرا عبر عنه في الاستخدام الشجاع للغة الشعبية . اما الارتباط بالتراث عند الحكيم فقد آثر الشكـــل الكلاسيكي في استخدام اللغة بالرغم من نجاحه السابق في « عودة الروح » حين استخدم العامية المصرية استخداما موفقا .

ولم ينقذ توفيق الحكيم من هذه المجموعة الهائلة من التناقضات الا كتابه الرائد « يوميات نائب في الارياف » .

الفصل الثامن

يوميات نائب في الأرياف

أبادر فأقول ان « يوميات نائب في الارياف » تعد نموذجا رائدا للواقعية النقدية في الادب المصري الحديث ، تماما كما كانت « عصفور من الشرق » نموذجا للرواية الرومانسية . وبالرغم من أنه ليس من تقاليد النقد الحديث « الحكم » على العمل الفني فضلا عن الحكم مقدما ، فانني ازى من الاهمية بمكان أن أضع هذه المصادرة فيمقدمة حديثي عن « يوميات نائب » ، ذلك أن الايهام الكامل بالواقع هو السمة الرئيسية في هذه الرواية . ولا شك أن ثمة فرقا بين الايهام الجزئي بالواقع عن طريق المسافة النسبية التي يخلقهاالفنان بين الواقع والرمز ، وبين الايهام الكامل بهذا الواقع الذي اخذ به الحكيم في تلك المرحلة العنيفة من مراحل انفصامه الفني بين الرومانسية والواقعية . الا أن الحكيم لم ينحدر الى المستوى الفوتوغرافي المحض في تصور الواقع وتصويره ، وانما هو راح يستوحي من هذا الواقع اكثر جزئياته حضورا وتجسيدا لواقع اشمل هو الواقع المصري في ثلاثينيات هذا القرن ، فاختار من هذا الواقع القرية المصرية التي عمل بها وكيلا للنائب العام في أولى مراحل حياته العملية . وبالرغم من أن الاطار العام للقصة هو « اليوميات » التي سجلها وكيل النيابة — وهو شخصية هامشية في القصة تقوم بدور الراوي — الا أن الحكيم قد حاول ان يصوغ الاحداث التفصيلية بين ذراعي القصة الاصلية . وهكذا اراد هذا الفنان الواقعي ان يلعب لعبته الفنية الجديدة فى نطاق الواقعية الفوتوغرافية بأن يكسر رتابة الواقع واملاله ، وذلك بأن يخطط قصة رئيسية هي قصة الفتاة « ريم » وعن طريق اليوميات تتخلل هذه القصة عشرات الاقاصيص الصغيرة التي تكشف عن بشاعة المأساة التي يعيشها الريف المصري حينذاك .

وتبدأ « يوميات نائب » ببلاغ يقول ان رجلا في الاربعين يدعى « قمر

الدولة » وجد في منطقة مجاورة وقد اصابه عيار ناري ، فينتقل وكيل النيابة الى مكان الحادث ويأمر بنقل المصاب الى المستشفى . ولكنه لا يجد شهـــودا على الحادث ، ولا يعرف شيئا عن الظروف المحيطة بالمجني عليه سوى أن زوجته قد ماتت منذ عامين وتركت شقيقتها الصغيرة « ريم » التي تقيم معه بعد وفاة اختها . وريم اذن هي الانسان الوحيد الذي يستطيع ان يقول شيئا فينير مجاهل التحقيق ، فلابد من التحفظ عليها حتى يصل وكيل النائب العام الى اول الطريق المؤدي الى الحقيقة . وينطوع مأمور المركز بأن تبيت الفتاة الصغيرة في بيته ما دامت بلا مأوى ولا اهل .

وتبرز لنا بين الصفحات شخصية على جانب كبير من الاهميـــة هي شخصية الشيخ عصفور فهو يحدب على الفتاه ويرافق مجريات الامور تحت نظر السلطات دون ان تكون له مصلحة مفهومة وبغير ان تكون له وظيفـــة محددة . وما أن يستيقظ وكيل النيابة في صباح اليوم التالي ليستجوب الفتاة حتى يفاجأ الجميع بهروبها من بيت المأمور . ولم تكن حالة المجني عليه قـــد سمحت باستجوابه فيأمر المحقق بالبحث عن « ريم » في كل مكـــان من القرى المجاورة ، ولكنهم يخفقون في العثور عليها . وبينما كان وكيل النيابة فـــي طريقه الى المستشفى للسؤال عن « قمر الدولة » يشاهد ريم مع الشيـــخ عصفور يجلسان خارج السور الى جانب عشرات من الزوار ، فيتركهمـــا ليذهب الى المأمور ويطلب اليه « قوة » تتوجه للقبض عليهما .

وما أن تذهب القوة الى هناك حتى تفاجأ بالشيخ عصفور بمفرده ، اما « ريم » فلا اثر لها . ويقـــع المحقق في حيرة لا نهاية لها : لقد اختفى عصفور من قبل ولم يعثر له على اثر ، وها هو ذا يظهر الان دون ان تكون معــــه « ريم » التي يخيل لوكيل النيابة انه رآها برفقته عند المستشفى وفي هذه الاثناء تعلن المستشفى عن وفاة المجني عليه « قمر الدولة » فيكاد المحقق أن يستريح من عناء البحث الطويل ليغلق ملف القضية . الا ان مفاجأة اخيرة تقع بالعثور على جثة « ريم » طافية على مياه احدى الترع القريبة من القرية . وتتشابك اطراف الجريمتين تشابكا معقدا ينتهى بتحويل كلا الجثتين الـــى الطبيب الشرعي ، وتصبح التأشيرة الاخيرة في « يوميات نائب الارياف » هي تصريح الدفن . وتحفظ القضية لعدم معرفة الفاعل كغيرها من القضايا العديدة التى يقيد ما تحتويه من جرائم « ضد مجهول » وتتراكم الملفات في مخازن المحاكم ، اكداسا فوق اكداس تشهد بضخامة هذا « المجهول » في حياتنا .

والمجهول في « يوميات نائب » حيلة فنية بارعة من جانب توفيق الحكيم ، فاذا كانت الاحداث المادية المحسوسة والمباشرة تقول ان الفاعل مجهول ،

فان الفنان خلال عشرات التفاصيل الصغيره يقول ان الفاعل معلوم . ببدو لنا هذا « الفاعل » عملاقا ضخما واضحا في ساحة المحكمة حين بدور مثل هذا الحوار بين القاضي والمتهم .

ــ انت يا راجل منهم بانك غسلت ملابسك في الترعة .

ــ يا سعادة القاضـــى ربنا يعلي مراتبك .. تحكم علي بغرامة لانـــي غسلت ملابسي ؟

ــ لانك غسلتها في الترعة

ــ واغسلها فيـــن ؟

ويعلق الفنان « .. ولم ار واحدا من المخالفين قد بدا عليه أنه يؤمن بحقيقة ما ارتكب ، انما هو غرم وقع عليهم من السماء كما تقع المصائـــب ، واتاوة يؤدونها لان القانون يقول : انهم يجب ان يؤدوها » .

ويبدو لنا هذا الفاعل العملاق مرة اخرى في تلـــك « الجحور » المسقفه بحطب القطن والذرة ياوي اليها الفلاحون . أو على حد تعبير المؤلف ، قطعان من البيوت تعيش في بطونها ديدان من الفلاحين ، وقد حدث ذات مرة ان طرح البحر كيسا كبيرا فهرول اليه اهـــل القرية واعتبروه كنـــزا من القدر اذ استخرجوا منه اشكالا والوانا من الثياب والاقمشة . وكان هذا الكيس في واقع الامر قد سقط من احدى عربات اللوري الخاصة بنقل البضائع مـــن المصنع الى الشركة . وما أن اكتشف رجال الامن ان الثياب الجديدة الـــى ارتداها أهل القرية فجأة هي « ثياب مسروقة » في عرف القانون ، ولا بـــد اذن من تقديمهم جميعا الى المحاكمة. وأمام وكيل النائب العام قالوا :

ــ فهمنا يا حضرة البك ، لكن .. بقى الكساوي كانت قدام نظرنـــا ورماها البحر علينا والواحد منا من غير مؤاخذة عريان .

ــ انت يا راجل فاكر الدنيا فوضى ، والا فيه قانون وحكومة !

ويظهر ان الرجل لم يستطع صبرا فقال :

ــ بقى هي الحكومة لا منها ولا كفاية شرها ؟ لا كستنا ولا تركتنـــا نتكســـــي .

ويبدو لنا هذا الفاعل العملاق مرة اخرى حين نعلم ان مأمور المركـــز اعتاد في اوائل كل شهر ان يلعب الورق مع الموظفين جميعا فيربح مرتباتهم ويظل طول الشهر يقرضهم ما يحتاجون اليه للاكل والمعاش حتى لا يموتون جوعا الى يوم القبض فيلاعبهم من جديد ويأخذ مرتباتهم الجديدة ويقرضهم ما يعيشون به طول الشهر وهكذا . والقاضي مشغول عن سماع دفاع المتهم

عن نفسه بكتابة الحيثيات ومنطوق الحكم في نفس الوقت الـــذي يكون فيه الحاجب قد أحضر له سلة اللحم والزبد والجبن وانتظره بها على المحطة فـي قطار الساعة الحادية عشرة صباحا فهو يسكن العاصمة ويحضر الى المحكمة ثلاث مرات في الاسبوع . فاذا قال له احد الفلاحين :

ــ والعمل ايه يا حضرة القاضي ؟

ــ العمل ان الحكم السابق بحبسك ينفذ عليك . احجزه يا عسكري.

ــ الحبس بالزور يا حضرة القاضى ! انا مظلوم . لا قاضى سمع كلامى ولا حاكم طلب سؤالي لحد الساعـــة ؟

ــ اخرس ! معارضتك يا راجل بعد الميعاد .

ــ ومالـــه ؟

ــ القانون يا راجل محدد بتلاثة أيام

ــ انا يا سيدى القاضى غلبان لا أعرف اقرأ ولا اكتب ومن يفهمنـــي القانون ويقريني المواعيـــد ؟

ــ يظهر اني طولت بالي عليك أكتر من اللازم . أنت يا بهيم مفروض فيك العلم بالقانون .. احجزه يا عسكري .

ويتصور وكيل النيابة ان رجل القضاء لا ينبغي له الكلام في السياسة : ومهمـــا تغيرت الوزارات والاحزاب فان القانون هو القانون . ولكنه سرعان ما يدرك خطأ تصوره ، فما أن تقبل الانتخابات حتى يحس المأمور بأهميتـــه ولا يعبأ بتفتيش وكيل النائب العام لسجن المركز الذي يمتلىء بالمعارضـــين للوزارة الجديدة بغير « أمر حبس » !

ويبدو لنا هذا الفاعل العملاق مرة اخرى حين يذهب طبيب المركز لانقاذ ولادة متعسرة فما ان يضع يده في الرحم حتى يجده محشوا بالتبن واذا مثانة المريضة قد تهتكت والمولود قد مات فيها منذ يومين . فالتفت الى « ست هندية الداية الصحية » مستفهما فقالت أصل يا سيدي الدكتور لما دخلت يـــدي اسحب الولد لقيتها راحت «مزفلطة» قمت قلت « احرش كفي بشوية تبن ». ومدت للطبيب يدا ملوثة بالتبن قد بدت منها اظافر طويلة سوداء . وماتـــت المريضة وطفلها واكتفت الصحة بأن سحبت من هذه الدايـــة « الصحيـــة » التصريح ، ولكنها لم تغير « النظام » وهي تعلم أن الوف الاطفال يموتـــون على هذه الصورة كل عام « ان أرواح الناس في مصر لا قيمة لها » .

هذا هو « الفاعل » المعلوم اذن من خلال هذه الامثلة القليلة والجزئيات المنثورة هنا وهناك . ان الفنان يضع النظام الاجتماعي بأكمله فاعلا رئيسيا

في كافة الجرائم التى تقيد عاده « ضد مجهول » . انه لا يتجاهل العناصــر القانونيه الاخرى التى تشارك بصوره او بأخرى في هذه الجرائم ، كضعــف الاحساس الخلقى والمصادفات غير المتوقعة ، والسلوك الشخصى للافراد الى غير ذلك . ولكن هذه الروافد جميعها تصب في مجرى رئيسى واحد هو النظام الاجتماعي السائد وما يتفرع عنه من قوانين في كافة مجالات الحيــاه الاقتصادية والسياسية . والحكيم بذلك يختلف عن رواد الواقعية النقدية فى الادب الغربى حيث كانت مهمتهم الاولى هى « ترميم النظام » بالكشــف عن تمزقاتــه المختلفــه واقتراح مقاسات « الرقع » المطلوبــة . ان الفنــان المصــري الــذى يعيــش فــي مرحلة حضارية مختلفة كيفيا عن الحضارة الاوربيه يحس في أعماقه أنه لا بد من « تغير جذري » في الاساس الاجتماعى ولا جدوى من الاصلاح الجزئى .

فالحضاره الاوربية التى أثمرت الواقعية النقدية في القرن الماضى، كانت حضاره علمية وصناعية متقدمة . أما حضارتنا التى عبرت عن نفسها فــى الريف المصري ابان ثلاثينات هذا القرن فقد بلغت من الانحطاط أبشع صوره على الاطلاق . لذلك يحاصر فنان « يوميات نائب » النظام الاجتماعى بأكمله بين قوسين ، كحد ادنى للاتهام الموجه للعصر جميعه ، وهكذا ترتفع واقعيته النقدية الى المستوى الثوري . ولعل البناء الفني الذي لخص لنا الاحــداث الرئيسية في جريمة ضد مجهول ثم أضاف أن التفاصيل تكشف لنا عن مجرم مجهول . لعل هذا البناء يضمر ذلك اللون الرفيع من الوان السخرية الهادئة التى لا تقوم على المفارقاتاللفظية أو المصادفات الجزئية ، وانما تقوم على ذلك الصراع الواضح البين بين التناقضات التى لا نهاية لها . فالخطــــوط العامة للرواية تصوغ قصة جريمة يومية تقيد عادة ضد مجهول ، والخطوط التفصيلية تصوغ قصة الجريمة الام التى يعرف الجميع فاعلها الاصلـــى . وتلك هي الريادة الفنية في قصة « يوميات نائب في الارياف » . انها مجموعة من الخطوط المعقدة في لوحة دراميه كبيرة تتحول عند النظر المدقق الـــى مجموعة هائلة من اللوحات التي لا نهاية لغناها الدرامى العظيم . وليــس غريبا أن يتخصص فيما بعد كاتب مسرحي معاصر كسعد الدين وهبه فـــى استيحاء هذه القصة في أغلب اعماله المسرحية مع فارق واحد هام هــو أن صدور « يوميات نائب » عام ١٩٣٧ يتخذ لنفسه دلالة جوهرية أعمق بكثير من صدور « المحروسة » و « السبنسة » في الستينات من هذا القرن .

البناء الفني في « يوميات نائب » اذن ، بناء مركب ، فهو يشتمل علــى قصة رئيسية ، ثم تشتمل هذه القصة بدورها على مجموعة من الاقاصيص .

الا أن الفنان هنا لا يستخدم أدوات التعبير الرومانسي التي جربها في «عصفور من الشرق» كالرسائل والفلاش باك ومختلف أشكال الذكريات . حقــا ، هو يستطرد أحيانا بما يخرج به عن السياق الاصلي ويجرح الشكل التعبيري. كما نلاحظ في بداية القصة حين ذهب وكيل النيابة لمعاينة مكان الحادث فيتذكر انه ترك ذات مرة جريحا يعالج سكرات الموت وراح يصف ما يرتديه فما أن فرغ وانحنى على المصاب يسأله عن المعتدي فاذا به قد توفي . وكما نلاحـظ ذلك التداعي الذي.اقتحم عالمه الواقعي عند احدى المقابر فقد نظر الى بقايـا الانسان وهو يتخيل أن هذه الجثث والعظام فقدت لدينا ما فيها من رموز . فهي لا تعدو في نظرنا قطع الاخشاب وعيدان الحطب وقوالب الطين والآجر ، انها أشياء تتداولها أيدينا في عملنا اليومي ، لقد انفصل عنها ذلك « الرمــز » الذي هو كل قوتها « نعم ، وماذا يبقى من تلك الاشياء العظيمة المقدسة التي لها في حياتنا البشرية كل الخطر لو نزعنا عنها ذلك الرمز ؟ أيبقى منها أمــام أبصارنا اللاهية غير المكترثة غير جسم مادي حجر أو عظم لا يساوي شيئا ولا يعني شيئا ، ما مصير البشرية وما قيمتها لو ذهب عنها الرمز ، الرمز هو في ذاته كائن لا وجود له . هو لا شيء . وهو مع ذلك كل شيء في حياتنا الآدمية . هذا اللاشيء الذي نشيد عليهحياتنا هو كل ما نملك منسمو نختال به ونمتاز على غيرنا من المخلوقات » .

أقول ، حقا أن هذا التداعي أو ذاك الاستطراد يعطل السياق الفنــي فيصيبه بالركود أحيانا ويبعث فيه شيئا من التشتت الذي لا غاية له في معظم الاحيان . ولا يستطيع الفنان أن يحتج علينا بأنه كتب قصتــه في قالــب « اليوميات » التي تتسع لامثال هذه الشطحات ، فالحق أيضا أن تصميـم « يوميات نائب » خلا تماما من التأملات الذهنية المجردة والخواطر المبعثرة ، وانما هو اختار اليوميات هنا امعانا في واقعية الواقع لا هروبا الى سبحات الخيال في عالم الوهم . اليوميات تمنح هذا العمل بعدا واقعيا صميما لانهــا نغوص في أعماق القرية المصرية بكل ما يأتي به الغوص من بشاعة المأساة التي تعيشها . فاليوميات ليست ــ كما هي عند المراهقين ــ دغدغة لحواس يقظة في منتصف الليل . ان الحكيم يعيد الى اليوميات معناها السليم فيقيمها على قدميها بدلا من سيرها على رأسها في وضعها السابق . اليوميات عنـد الحكيم اطار واقعي صارم مهما شابته بعض الاستطرادات والتداعيــات الذهنية في بعض المواضع .

والقصة الرئيسية تبدو كما لو كانت جريمة قتل عادية ، مقيدة ضــد مجهول ما دامت السلطات لم تتوصل الى معرفة الجاني . والاقاصيــص

الفرعية تبدو كما لو كانت مجريات الامور الطبيعية في عالم هـــذه القريـــة المتسبعة بالدماء والرشوة والفقر والاختلاس والتزوير . الا اننا لو تصورنـــا للحظه واحدة أن كلا من القصة الرئيسيه والاقاصيص الفرعية يشكل عماد الحياة الحقيقية في هذه القرية من قرى مصر ، لاستطعنا أن نضع أيدينا على أسرار هذا البناء المركب في « يوميات نائب » الذي يبدو لاول وهلة ممعنا في البساطة والالفة . تلك البساطة التي نعرفها عند الكاتب الالماني العظيـــم « برتولد بريخت » ، وان كان يختلف في طريقه اليها عن الطريق الذي يسلكه الحكيم في يومياته. فبريخت يلجأ الى التعميم وتشيء من التجريد ، ولانه يعمم الواقع المرئي المباشر ولا يشغله المشكلة الميتافيزيقية المجردة بطبيعتها ، فان هذا الواقع المجرد يتسم بالبساطه والالفة عند المتلقي علـــى الرغم من تعقيد المشكلات الفنية التي يواجهها بريخت في سبيل هذا الجمـــع المـــزدوج بين البساطة والتجريد .

أما توفيق الحكيم فيصنع شيئا مختلفا وان اقترب خطوات مما يصنعه بريخت ، فهو لا يعمم الواقع ولا يجرده ولكنه يقدمه في صوره « الايهـــام الكامل » الذي يغرق المتلقى في تفاصيل اليوميات وجزئياتها الدقيقة وان لجأ الى التعميم والتجريد في المستوى الفني المحض ، في طريقة استخدامه لادوات الصياغة الجمالية والتعبيرية. فكيف ذلك ؟

ان العامل عند بريخت «يمثل» الطبقة العاملة ، والراسمالي « يمثل » الطبقة الراسمالية . . ولكن الفلاح عند الحكيم هو فلاح من لحم ودم يمثـــل نفسه وطبقته الاجتماعية معا . وهو يمثل نفسه في احدى لحظاتها ـــ لا في تاريخها كله ـــ وهو يمثل طبقته من احدى الزوايا لا من جميع زواياها . لذلك يكثر عدد الفلاحين في قصة الحكيم بغير أن تكون هذه الكثـــرة « عدديـــة » وحسب . وتكثر رموز السلطة كالمأمور والعمده والقاضي ووكيل النيابـــة والخفير ، ولكل شخصية منهم أهمية محددة فلا يمكن استبدال أحدهمبالاخر، أو الاستغناء عن أحدهم بالاخر .

قصة الحكيم قصة واقعية ، ومسرح بريخت مسرح واقعي . ولا نقول مع البعض أن واقعية بريخت هي في المضمون دون الشكل ، أو نغامـــر بالانصياع للمعادلة ذات البريق فنقول أن واقعية الحكيم في الشكل لا فـــي المضمون . ان امثال هذه التصنيفات مزيفة ومفتعلة لانها في جوهرها عملية اسقاط خارجي ، وليست توغلا في أعماق العمل الفني ، واكتشافـــا لقوانينه الداخلية . ان واقعية بريخت هي واقعية الملحمة الشعبية التي يحتمل أحـــد وجوهها التجريد والتعميم ، فهي واقعية المضمون المنحوت بوعي وعمق نافذين

من حياه الانسان المعاصر في عالمنا . وهي واقعية الشكل المأخوذ عن أعرق قوالب التعبير الفني في تراث الشعوب . أما توفيق الحكيم فيستلهم الواقـــع حقا ، ويضع النظام بأكمله بين قوسين ، ولكنه لا يكتشف القانون الداخلـــي لهذا النظام الآيل للسقوط . لهذا تظل ثورية الحكيم في حـــدود الواقعيـــة النقدية التي تكتفي بالصورة الموضوعية للمجتمع المتآكل ، وتلعن القوانين الدستورية التي تكفل لهذه الصوره البقاء . ولكنها لا ترتفع الى مستـــــوى الواقعية الثورية في ادب بريخت حيث ينشغل باكتشاف القانون الرئيســـي الشامل للمجتمع . ولا يهبط الى مستوى الواقعية النقديـــــة أو الواقعيـــة الطبيعية في أوربا حيث يكتفي أصحابها بالنقدات الجزئية للمجتمع .

ونعود الى قولنا بأن الحكيم يعمم ويجرد في المستوى الفني للصياغـــــة الجمالية وأدوات التعبير فحسب ، فهو يجعل من قصة « ريم وقمر الدولة » هيكلا عظميا مجردا هو جريمة القتل التي وقعت للرجل اولا، وللفتاة اخيرا . واذا كان المؤلف قد شاء أن تقيد الجريمة ضد مجهول فليس ذلك للانتهـــاء بقصة بوليسية شيقة الى خاتمة تثير البلبله والحيره . وانما لكي يدعنا نتمعن أكثر فأكثر فيما يكسو الهيكل العظمى العام من لحم ودم خاص . ليس « قمر الدولة » الا أحد الرجال العديدين في القريه المصرية ممن يلقون حتفهم فـــى لحظة برصاصة عابرة مع سبق الاصرار وان اختفت عن الاعين ، أو تعامت عنها الاعين . وليست الفتاة « ريم » احدى الفتيات الجميلات بالقرية ممـــن يطفو جثتهن على مياه ترعة قريبة أو بعيدة . وليست زوجة « قمر الدولة » بأول أو اخر زوجة تموت خنقا في ظروف مريبة . ولكن ماذا صنع الفنان بهذه الشخصيات وتلك المصائر التي اختلطت خيوطها وامتزجت ؟ ان هذا السؤال يجرنا الى ما استهدفه الحكيم من روايته الاولى « عودة الروح » . فقـــد كانت هذه الرواية صراعاعنيفا بين مختلف الاتجاهات الفنية التى سيطرت على الحكيم في أوائل حياته الفنية . وكان الاتجاه الواقعي هو أحد هـــده الاتجاهات . وكانت الحصيلة النهائية لعودة الروح هي « الرؤية المصرية » التي شهدت ميلادها على يديه . واذا كانت هذه الرؤيا في عودة الروح على درجة ما من الغموض لما كان عليه الصراع من حدة واشتعال ، فان هـــده الرؤيا قد اتجهت الى الوضوح في «يوميات نائب» بالرغم من الصعاب التـــي اعترضتها في « عصفور من الشرق » .

ففي «يوميات نائب» لا تصبح مصر مجرد فكرة ميتافيزيقية خالدة ، وانما هي واقع مليىء بالبؤس والعار وقابل للزوال من خريطة الحضارة . مصـــر في « يوميات نائب » هي تلك الجحور المسقفة بحطب القطن والذرة يأوي اليها

الفلاحون . في لونها الاغبر الاسمر لون الطين والسماء وفضلات البهائم،وفي تكدسها وتجمها « كفورا » « وعزبا » مبعثرة على بسيط المزارع، «لكأنها هي نفسها قطعان من الماشية مرسلة في الفيطان » . وها هو ذا الفلاح المصري في « يوميات نائب » لم يعد هو الكائن الحي الذي يرقد في أعماقه عشره الاف سنه من المجد الحضاري القديم فحسب ، بل هو قد يحتوي نقصا خلقيا يضاف الى امراضه الجنمانية والفكرية والاجتماعية ، وربما كانت قلة مقدرته وضعف نقته بالنفس منشؤها اشتغاله بأعمال العبيد من قديم في الارض والزراعـــة وترك الفروسية والجندية للمغيرين . وربما كان داء الشكوى قد استوطن دم الفلاح على مدى أحقاب من الجور مرت به . وهكذا تطور الرؤيا المصربـــه عند الحكيم من حدودها الوطنية التي نستنشق عبير الماضي العظيم لبعـــث النخوة الوطنية في الاجيال المعاصرة المناضلة من أجل الاستقلال ، الى الافاق الاجتماعية التي تنفسح احلامها فيما وراء الاستقلال . اي أن الرؤيا المصرية في « عوده الروح » كانت في صميمها رؤيا وطنية خالصة ، لهذا كانت تـــرى الريف والفلاح بمنظارها الرومانسي ، أما في « يوميات نائب » فتتحول الى رؤيا اجتماعية خالصة ترى الريف والفلاح بمنظار واقعي .

فماذا قالت الرؤيا الجديدة ؟ . .

قالت ان الحكيم بفطرة الفنان المصري الاصيـــل ، قـــد أدرك الوحهيـــن المعاصرين لحضارتنا : « التقاليد » غير الديموقراطية في أسلوب الحكم مـــن جانب ، و « التخلف الحضاري » المدمر من جانب آخر .

وقد كان هذا الادراك في جوهره احساسا ووعيا ثوريا عميقا بما آلت اليه الارض من جفاف وما آلت اليه الروح من بوار . انه لم يتخل قط عن مصرية رؤياه ، ولكنه تخلى بكل تاكيد عن مضمونها الرومانسي الثابت المطلق الـــى مضمون جديد ، حي ومتطور ، لم يتخل الحكيم عن مصرية رؤياه بدليل تدعيمه لاحياء الشخصية المصرية في الفن ، تلك التي ظلت نائية عن البناء الروائي في أدبنا الحديث أمدا طويلا . ولكنه تخلى عن المطلقات الرومانسية الجامدة ،فأخذ يتشكل بما يمليه الواقع المتحرك من تطورات قد تبطيء في الظاهر ، ولكنهـــا تضمر في الباطن تغيرا ديناميكيا هائلا .

ويلتقط الفنان من جزئيات هذا الواقع ما يؤيد وجهة نظره الجديدة ، فما أن يدخل وكيل النائب العام على مأمور المركز حتى يراه وهو بفض مجلســـا للعمد ويشيعهم الى الباب قائلا : « فتح عينك يا عمدة انت وهو . مرشـــح الحكومة في الانتخابات لازم ينجح ، أنا نفضت ايدي وانتم احرار . . مفهوم ؟» . وعندما يهم وكيل النيابة بتفتيش سجن المركز التفتيش « المفاجيء » يخبـــره

معاونه بأنه يفضل الاكتفاء بالتوقيع على دفاتر السجن هذه الايام . فلا شك أن المركز مزدحم الان بخصوم الحكومة الجديده بغير وجه حق ، ومن الافضل تجاهل عبارة « ياما في الحبس مظاليم » ، فاذا استفسر الوكيل موافقا « يعني نمضي على دفاتر المركز ونسكت ؟ » يجيبه المعاون « يا سيدنا البك ، احنا حانكون أحسن من مين .. كان غيرنا اشطر » . وأين وكيل النيابة الذي يعارض المركز اليوم في اصدار اوامر الحبس ؟. ويخرج العمده من مكتب المأمور كأنه خادم أو مجرم ، ويحس الفنان أن الذلة التي يذوقها في حضرة رجال الادارة لن تذهب سدى ، فهو سيذيقها لاهالي القرية التي يحكمها « فان كأس الاذلال تنتقل من يد الرئيس الى المرؤوس في هذا البلد حتى تصل في نهاية الامر الى جوف الشعب المسكين وقد تجرعها دفعة واحدة » . ويسأل وكيل النيابة « حضرة المأمور » :

ـ والانتخابات

ـ عال

ـ ماشية بالاصول ؟

فنظر مليا ، وقال في مزاح كمزاحي :

ـ حانضحك على بعض ؟! فيه في الدنيا انتخابات بالاصول ؟!

فضحكت وقلت :

ـ قصدي بالاصول : مظاهر الاصول

ـ ان كان على دي اطمئن

ثم سكت قليلا ، وقال في قوة وخيلاء :

ـ تصدق بالله ؟ أنا مأمور مركز بالشرف . أنا مش مأمور من المآمير اللي انت عارفهم ، أنا لا عمري أتدخل في انتخابات ، ولا عمري أضغط على حرية الاهالي في الانتخابات .

ثم يكمل « دي دايما طريقتي في الانتخابات . الحرية المطلقة . الحرية المطلقة ، اترك الناس تنتخب على كيفها ، لغاية ما تتم عملية الانتخابات وبعدين اقوم بكل بساطة شايل صندوق الاصوات وأرميه في الترعة ، وأروح واضع مطرحه الصندوق اللي احنا موضبينه على مهلنا » .

هذه النصوص المطولة قد توحى بأن الحكيم راى الواقع كله سوادا في سواد . والحق أن الحكيم لا يؤمن بنظرية السواد المطلق أو الشر الكامل التي آمنت بها الواقعية الاوروبية في القرن الماضي ، ولكنه يحاول استكمال الرؤيا التي بدأ بناءها في « عودة الروح » . فقد كانت هذه الرؤيا من التفاؤل بحيث جنحت نحو « الخير المطلق » الذي تراه العين الرومانسية في كل ما هو مصري .

ولولا الاهداف الوطنية الواضحة التي ابان عنها الكاتب في « عودة الروح » لجاء تصويره للريف ، وتصوره عن الفلاح أقرب الى المخدرات الذهنية مـــن ناحية ، واقرب الى الحاسة العنصرية من ناحية اخرى . لهذا يجيء استكماله لهذه الرؤيا في « يوميات نائب » استكمالا موضوعيا عميقا ، فاذا كانت مصـــر تتمتع بالاصالة الحضارية وعراقة التاريخ ، فان هذا لا يمنع أن مجدهـــا الحضاري القديم لم يورث بشكل قدري محتم . اذ تدهورت حضارتها تدهورا شديدا وألمت بها عصور كاملة من الانحطاط بحيث ان « التخلف الحضاري » ما يزال عنصرا باقيا من عناصر تاريخها الحديث . كذلك فان عراقة تاريخها مع المجتمع العبودي قد ظلت كامنة كالبذرة في ارض تنسم بمركزية السلطة امدا طويلا بحيث ان هذه البذرة القديمة هي بعينها التي انبتت فيما بعد واثمرت « التقاليد غير الديموقراطية في اسلوب الحكم » .

لذلك لا يصبح الفلاح المصري المعاصر في « يوميات نائب » مجرد رمز الى حضارة تمتد جذورها الى عشرة الاف سنة كما صورته لنا « عودة الروح»، وانما يترك الحكيم هذا الشكل العام وخطوطه العريضة ، الى المضمون الخاص وخطوطه المفصلة . فليس هناك « خير مطلق » كما قالت العين الرومانسية، ولكنه لا يتردى ايضا في هاوية « الفساد المطلق » كما قالت الواقعية الاوربية في الماضي . وانما هو يرى في العشرة آلاف سنة التي تتوسد الفلاح المصري الحديث ، مجموعة معقدة من العناصر السلبية والايجابية التي شكلها الزمـــن الطويل والبيئة المتعددة الالوان بالكثير من سمات حضارتنا المعاصرة . وهي نفس الفكرة التي تبناها فيما بعد الاتجـــاه الواقعي الثوري في أدبنـــا المصري الحديث ، كما تتضح عند عبد الرحمن الشرقاوي في « الارض » وعند يوسف ادريس في « الحرام » .

ولا شك أن القرية المصرية عرفت طريقها الرومانسي لاول مرة في قصة «زينب» ثم إختلطت الرومانسية بالواقعية في « عودة الروح » الى ان جـــاءت « يوميات نائب » فاستطاعت أن تعزل العناصر الرومانسية عزلا نهائيا . وقد تبلورت محاولة الشرقاوي في اعادة ذلك المزيج بين الرومانسية والواقعية في « الارض » ولكن في مستوى جديد أكثر تركيبا مما كان عليه في « عودة الروح » فضلا عن «زينب» .

كان الريف في « زينب » اشجارا وشمسا وقمرا ، وكانت الرومانسية أن يتناقض هذا الجمال المطلق مع الغرام الفاجع بصورته المأساوية المطلقة ايضا . وكانت رومانسية هيكل على هذا النحو نقلا حرفيا ـــ ساذجا ـــ للرومانسيـــة الاوربية التي كان « الريف الجميل » فيها رمزا للطبيعة العذراء عندما تفتـــح

ذراعيها لمتعبي المدينة وضحايا حضارنها الصناعية . كما كانت مآسي الحب تعبيرا عن أزمة التناقض بين العلاقات الاجماعية الجديده في المجتمع الصناعي الوليد ، والقيم الاقطاعية السائدة على هذا المجتمع . ولم نكن هذه المشكلات بصورتها المفصلة هذه هي المحور الاساسي لازماتنا في بداية هذا القرن . من هنا أحتوت «زينب» على قدر كبير من التناقض والافتعال .

أما « عودة الروح » فقد حاولت أن نصنع شيئا آخر . حاولت أن نكون أمينة مع هذا الواقع فجاءت ميدانا للصراع بين الاتجاهات الفنية المتعددة ، وميدانا للصراع لما كنا فيه بالفعل من نناقض بيننا وبين الغرب ، وجـاءت رومانسيتها مجرد وجه من وجوهها المختلفة ، ولم يكن وجها سالبا ، وانما كان وجها معبرا عن آلام المخاض لمصر الجديدة . لم تمنع رومانسية « عوده الروح» من أن نرى في الريف بؤسا وتعاسة ومشكلات ، وأن نرى في المدينة صعابا وآلاما كثيرة . لم نزيف قط واقعنا وانما ارادت ان نقول على الرغم من «كل ذلك » فان مصر « من أعمـاق ذاتها الحضاريه » سـوف تنتصر . وتلك هي رومانسيتها ، التورية في حينها ، فقد كنا في أمس الحاجة الى هذا المصـل « الذاتي » في وجه القهر الاجنبي . ولكن هذه الايجابية المرحلية من الممكن أن تنقلب في مرحلة تالية الى « سم زعاف » هو الحس العنصري ، أو الى مخدر قاتل للحس الاجتماعي . لذلك أقبلت « يوميات نائب » لتقول : كلا ! قالتها بكل شجاعة وخشونة وتطرف « رد الفعل » : كلا ليست مصر ــ بطبيعتها ــ قادره على كسب المعركة ! وانما هناك ارادة الانسان . وبدأ « النائب » تحليـلا طويلا عميقا لارادة الانسان المصري حينذاك ، وانتهى بنا الى تساؤل جاد : هل استطاع الذل والهوان أن يقضيا على النفس المصرية ، فيحيلاها الى دمية من الخنوع والخذلان ؟ أم أن هذا كله رداء من « الصبر » نسجته لها ليالـي العذاب ، والمحن ، لتواجه به المصير الاكبر في استبسال الانبياء والشهداء ؟

ولقد جاءت « أرض » الشرقاوي و « الحرام » ليوسف ادريس ، مرحلتين من مراحل الاجابة على السؤال الرائد . ألقى الحكيم سؤاله في صياغة مركبة فجاءت الاجوبة أكثر تركيبا .

ان « الارض » وقد صدرت عام ١٩٥٤ ، أي بعد حوالي ربع قرن مـن صدور « يوميات نائب » تعيد التوازن المفقود في يوميات نائب بين الرومانسية والواقعية . هي لا تستعيد رومانسية « عصفور من الشرق » بل ولا تستعيد رومانسية « عودة الروح » وانما هي تستلهم رومانسيتها من طبيعة المرحـلة التاريخية التي أثمرتها ، مرحلة الازمة الحقيقية بين التكوين الاجتماعي الجديد والقيم السائدة . لهذا تتوهج صفحات الارض بأحلام الغرام الرومانسي الكامن

في أعماق « عبد الهادي » جنبا الى جنب أدوات التعبير الشاعري في تركيزها على الظل العاطفي للواقع . ولكن الشرقاوي لا يصور الريف ملاذا من الحضارة كما فعل هيكل ، ولا يصور الريف تجسيدا لفكرة ميتافيزقية عن مصر كما فعل حكيم « عودة الروح » ، وانما يصور الريف تجسيدا للواقع المصري المعاصر كما فعل حكيم « يوميات نائب في الارياف » . الواقع المصري — في الثلاثينات — الذي ينضح بالتخلف والدكتاتورية .ولقد نجح الشرقاوي الى حد كبير في صنع هذا المزيج المركب من الرومانسية والواقعية تعبيرا اصيلا عما كان يموج به واقعنا من تلاحم غني بالصراع . وعندما يقول علواني في (الارض) — ص ٦٨ ط أولى — : « هيخلاص الحكومة ماعندهاش شغلانة غير بلدنا ؟ مــرة ترفدد ومرة تحبس وجاية فيآخر المواخر تحوتس عنا المية ؟» يذكرنا على الفور بقرية « يوميات نائب » في موقفها من القضاء حين اتهمها بسرقة الملابس الجديدة من الكيس الذي طفا على سطح الماء . كذلك حين يقول الشيخ يوسف في ارض الشرقاوي أن العمدة هو الذي ساعد الحكومة في الانتخابات بعد أن قاطعتها الدنيا كلها ، فكان يكتب أسماء الموتى والاحياء ويخدع بعض الرجال بأن دستور حكومة الشعب سيجلب معه البركات ، فاننا نتذكر على الفــور موقف العمد والبوليس والنيابة والقضاء في « يوميات نائب » . وعندما يتهكم عبد الهادي في الارض على « محمد أفندي » قائلا : « أيوه يا محمد أفنـــدي صحيح! هو احنا يعني بننام على سراير ؟ على سرر مرفوعة ؟ والاعلى نمارق مبثوثة ؟ والا يمكن على أرائك مصفوفة ؟ داحنا نبقى في الجنة بقى » (ص٩٥) نتذكر المناخ الاجتماعي الذي أوحت به « يوميات نائب » وكيف كانت بيــوت الفلاحين جحورا مسقفة بعيدان القطن ، هذا هو الجانب الواقعي الذي امتد من « يوميات نائب » الى « الارض » .

ولكن الشرقاوي استطاع أن ينتقل بالواقعية المصرية الى مستوى جديد يرتفع كثيرا على مستوى الواقعية النقدية . انه لم يقتصر على (الصورة) بل تجاوزها الى التفسير والتحليل ، ولم يكتف بارادة التغيير ، بل حاول أن يرسم الطريق الى التغيير . وتبدو لنا واقعية الشرقاوي الثورية منذ البداية ، منذ أن بدأ يخطط هيكل القصة وخطوطها الخارجية ، فبينما يختار الحكيم في « يوميات نائب » هيكله العام من « جريمة قتل » عادية كاطار يعلق به الصورة الحقيقية المعتمة التي طالعناها من خلال عشرات المشاهد والاقاصيص الفرعية . . نجد أن الشرقاوي يختار هيكله من صلب الاحداث الدامية التي تعيشها مصر فيذلك الوقت . يختار « قضية الارض » من خلال مشكلة الفلاحين مع السلطة أو كما جاء على لسان عبد الهادي « تعطشوا لنا الارض وتقولوا لنا الحكومة » ،

« مين اللي فوقنا حياخد الميه ؟ المخروبه أرض الباشا » (ص ٦٧) أو كما جاء على لسان محمد أبو سويلم « حجزوا على نص البلد وسكننا لهم . الله ! ويموتوا لنا الارض من العطش كمان » (ص ٧٤) . وليس ذلك سوى الهيكل الخارجي فحسب لقصة «الارض» . وهو بالرغم من أنه « يدخل في الموضوع مباشرة» الى صلبه وصميمه وجوهره ،الا انه بسيط بساطةالفلاحين انفسهم، وبساطة الاسلوم الذي كتب به الشرقاوي روايته « .. وفي تلك الايام بالذات كان أهل القرية جميعا قد عرفوا ان مياه خمسة أيام من أيام الري قد أخـذت منهم لتعطى لارض الباشا القريبة من مدينه المركز عاصمة الاقليم » (ص ٩٧) هذا هو المستوى الثوري الجديد للواقعية كما فهمها الشرقاوي وكتب بهـا روايته . وفي حدود هذا الهيكل الذي يستوعب أطراف القضية كلها ، يمكـن الشرقاوي من أن ينسج رواية واقعية رائدة تتشابك فيها المصالح بالعواطف بالظروف والمصادفات والصعاب والقيم ، لتخلق فيما بينها ملحمة بطوليـة أقرب الى الشعر منها الى النثر . ولا شك أن رواية الحكيم كانت اكثر تماسكا بالرغم من كل ما فيها من استطرادات ، الا أن رواية الشرقاوي تتجاوزهـا بالرغم من انها امتداد لها . تتجاوزها لسببين : اولهما أن « الارض » تركيب فني جديد من الرومانسيه والواقعية ، وثانيهما أن « الارض » رؤيا فكريـة جديدة لا تضع النظام بقوانينه الدستورية بين قوسين ، وانما تكتشف القانون الاساسي لذلك النظام والتناقض الجوهري في بنائه الاجتماعي . لذلك فمهمـا قيل أن الارض مليئة بالشعر حافلة بالجانب الاخباري تميل الى شكل الريبورتاج الصحفي ، فانها ستظل علامة حية من علامات الطريق الطويل الذي قطعتـه الرواية المصرية من « عودة الروح » الى « يوميات نائب » الى « ثلاثية » نجيب محفوظ . وتنبع اهمية المقارنة بينها وبين قصة الحكيم في أنهما يناقشان فنيا نفس المرحلة التاريخية — ثلاثينات هذا القرن — ويطرحان قضية نفـس الشريحة الاجتماعية « الفلاح المصري » ، فقد اكتفى الحكيم بتصوير النتائج ، وحاول الشرقاوي أن يصور المقدمات التي ادت اليها . ولكن الرابطة القويـة العميقة التي تربط بين المقدمات والنتائج ، هي بعينيها — في المستوى الفني — التي تربط « يوميات نائب في الارياف » وربيبتها الاولى « الارض » .

وكانت الابنة الثانية ليوميات نائب في الارياف قصة « الحرام » ليوسـف ادريس . ويمتزج الشكل والمضمون في هذه القصة امتزاجا يكاد يجعلها تخلو من الهيكل الخارجي خلوا شبه تام . فالقصة الرئيسية هي قصة «التراحيل» حقا ، ولكن الاقاصيص الفرعية حول علاقة « لندة » بابن مأمور الزراعـة وهروبها مع « أحمد سلطان » الكاتب ، وغير ذلك من صراعات بين العمـدة

والمأمور ، وبين الاهالي والترحيلة ، ليست الا النسيج المعقد لقصة «عزيزة» التي تركت زوجها المريض وجاءت مع الترحيلة لتعود اليه ببضعة قروش . وعزيزه هي الشخصية الفنيه التي تحمـــل في أصالـــة تكوينها مختلف رموز «الحرام» . فهي « الخاطئة المصرية » التي يشير بها يوسف ادريس الى مأساة مجتمع بأكمله . هي الزوجة الريفية التي سمعت زوجها المريض يطلب «البطاطا» في احدى لحظات «الدلال» فذهبت لتوها الى اقرب حقول البطاطا ، وراحـــت تحفر الارض باحثة عن جذر قريب تخلعه لزوجها . وفي الحفرة التي تمكنت من صنعها اقبل ابن صاحب الحقل ليساعدها على الخروج ، ولكن بعد أن فقدت شيئا اعتزت به طويلا هو « الشرف » . وهكذا عادت مرة اخرى ، ومرات عديدة ، لتأخذ البطاطا ، وتعطي ذلك الشيء الذي اعتزت به طويلا . وعندما تذهب مع الترحيلة تكون بطنها قد تكورت بشيء غريب عليها ، فالقرية كلهـــا تعلم أن زوجها لا يقربها منذ أمد طويل ، منذ الم به المرض واقعده عن مواصلة السعي . ويأتيها المخاض أثناء العمل مع الترحيلة ، فتلد طفلها في مكان قصي ، ثم تقتله خنقا . وتعثر القرية على « اللقيط » الميت ، وتبدأ قصة يوسف ادريس . فليس هذا التلخيص الذي قمت به الا «البرولوج» الذي يمكن أن نتصـــــوره لاحداث « الحرام » . فالحق أن القصة تبدأ بعد ذلك ، بعد اكتشاف «الخطيئة» تبدأ في رحلة طويلة مع الضمير الانساني الموزع بين أهل القرية والتراحيل ، والمأمور والعمدة ولندة وفكري واحمد سلطان . ذلك الضمير الذي يحاصر به الفنان نظاما اجتماعيا بكامله ، ولكن الحصار يتم في وقت واحد مع اكتشاف القانون الاساسي لذلك النظام . ولولا الخاتمة « الحدوتية » التي أنهى بهـــا يوسف ادريس قصته ، لجاءت خطوة بعيدة المدى والاثر في الصياغة التفصيلية لمراحل الثورة في بلادنا .

ان يوسف ادريس في هذه القصة امتداد طبيعي لتوفيق الحكيم فـــي « يوميات نائب » وان تجاوز واقعيتها النقدية الى آفاق الواقعية الثورية . هو يستلهم « يوميات نائب » في ذلك المزيج المركب من فجيعة القرية المصرية وما تدل عليـــه من ايحاءات تشمل حضارتنا بأكملها ، وان ركزت « الحرام »على جانب التخلف الحضاري المدمر . وربما كان هذا هو السبب في اقتراب يوسف ادريس من الرواية الام « يوميات نائب » في امتصاصها الدؤوب لمأساة الواقع وتبنيها الصريح للرؤيا الاجتماعية . وبالرغم من التدفق الحار في سياق «الحرام» والانسياب الشعري في صياغتها الجمالية ، الا انها لا تتورط في رومانسيـــة الشرقاوي وبنائه الشعري . فالارض قد بنيت عند الشرقاوي بسيمتريـــة شعرية ، يمكن بواسطتها «وزن» الكثير من مقاطعها بمعيار الشعر وقواعده

وأصوله . والارض عند الشرقاوي قد تبنت أشعة الرمانسية في مستوى الرؤية الفكرية لا في مستوى الاسلوب فحسب ، أما « الحرام » فتعود الى المنبع في « يوميات نائب » وترشف منه الرؤيا المصرية في مستواها الاجتماعي المحض ، وان تجاوزت حدود الواقعية النقدية الى آفاق الواقعية الثورية.

على أن أهمية المقارنة بين رواية الحكيم وروايتي الشرقاوي ويوسف ادريس تبدو شديدة الوضوح في نقطتين :

الاولى : هي « الخبرة الواقعية المباشرة » التي يمكن تسميتها بالتجربة الشخصية من حيث دورها في صياغة العمل الفني . فلعل الوعي الاجتماعي المرهف الذي تتسم به « يوميات نائب في الارياف » هو نتيجة اللقاء الواقعي الحميم الذي تم بين الحكيم والقرية المصرية . لذلك تكاد هذه الرواية ان تخرج عن حدود « تجربة الذهن » التي عاشها الحكيم ، فجاءت تصوراته عن الواقع في اطار التجربة الذهنية وحدها ، أما « يوميات نائب » فهي الاستثناء شبه الوحيد الذي يتميز بعمق التجربة الشخصية وحرارتها . والتجربة الشخصية في « يوميات نائب » أكثر موضوعية — فنيا — من التجربة الشخصية في « عودة الروح » حيث تخلصت من المطلقات الرومانسية والافكار المثالية المسبقة . وكان « الواقع الخام » هو العمود الفقري ليوميات نائب ، وكان البناء الفني المتماسك استخلاصا حيا عميقا لاطار ذلك الواقع . وهذا هو السر في أن أبوة هذه الرواية تمتد الى « الارض » و « الحرام » وغيرهما من أعمال تناولت القرية المصرية بهذا المنظار الواقعي حيث يتوهج العمل الفني بحرارة التلاحم بين الفنان وواقعه .

أما النقطة الثانية : التي يلتقي عندها الحكيم بأبنائه من الجيل الروائي الجديد ، فهي « الرؤيا المصرية » التي تهدف الى خلق الشخصية المصرية في الفن . ولا شك أن الشخصية الفنية المصرية قد عانت الكثير من التطورات قبيل ظهور توفيق الحكيم . الا أن المرحلة الكيفية الجديدة التي ظهرت بها هذه الشخصية في « عودة الروح » ثم في « يوميات نائب » هي التي عاشت فيما بعد في تاريخ الرواية المصريةالذي تعد « الارض » و « الحرام » من معالمه الرئيسية البارزة . وليس المقصود بالشخصية المصرية في « عودة الروح » مثلا ، أن تكون محدده الطابع الفردي كشخصية محسن . وليس المقصود بها في « الارض » أن تكون وثيقة الارتباط بأحلام القرية كشخصية « عبد الهادي » . وانما المقصود بالشخصية الفنية المصرية أن تكون صوتا حقيقيا نابعا من أعماق الضمير المصري في احدى مراحل تطوره . فليستهناك شخصية مصرية مطلقة في الفن من حدود الزمان والمكان . كما أنه ليست هناك

شخصيات مصرية محددة في الفن ، بجدران الذات الفردية التي تختلف من انسان الى آخر . وانما الشخصية المصرية — فنيا — هي ذلك الكائن الذي يلتئم في داخله الوجه الانساني العام بالوجه الحضاري الخاص ، هي بذلك شخصية لها جانبها المطلق ، كما أن لها جانبها النسبي . هي من زاوية شخصية أصيلة الملامح ، ومن زاويه اخرى هي شخصية متطورة السمات . ولعل اصالتها لا تتناقض مع تطورها ، بل هما معا يصوغان ما ندعوه بالشخصية « المعاصرة » .

وفي « يوميات نائب » بالذات ، أمثلة عديدة لهذه الشخصية . فالمامور والعمدة ووكيل النيابة والقاضي والشيخ عصفور ، كلهم أوجه عديدة متنوعة للشخصية المصرية في لحظة حضورها ، وفي اصالة جذورها معا . بل ان الشيخ عصفور على وجه التحديد ، الذي نراه فيما بعد حيا متجددا في أعمال نجيب محفوظ تحت اسماء مختلفة ، يكاد يجمع في كيانه الفردي الخاص ، مختلف الوجوه التي نراها للشخصية المصرية . فهو ذلك «السر» الذي ينطق بما يستشفه من « الغيب » ويبقى لغزا دائما أبديا لا تستطيع أن تمسك به . قد نسميه «درويشا» وقد ندعوه «أبلها» ، ولكنه في جميع الاحوال يجسد (الغموض) الجوهري في حياتنا .

والمأمور ، أو ضابط البوليس ، أو العمدة ، ذلك الممثل البارع للسلطة المركزية أو « الحكومة » أو « الدوله » هو حجاب ضخم من عدم الثقة يرتفع بين الفلاح المصري و « أولياء الامر » منذ قديم الزمن . الى جانب هذه « المطلقات » هناك الصفات النسبية التي تتعلق باللحظة العابرة . وبين المطلق والنسبي ، بين الانسانية والبيئة المحلية ، تعيش الشخصية المصرية صراعاتها اليومية في كفاح مرير يتسم بلون المأساة . تلك المأساة التي قد تتلون بأنغام عاطفة الحب كما هو الحال في أرض الشرقاوي ، أو تتلون بأنغام العذاب والضنى والهلاك كما هو الحال في «الحرام» . وليست المأساة المصرية في هذه الاعمال الا دبيب الحياة الذي انتقلت حرارته من « عودة الروح » الى « يوميات نائب » الى بقية الاعمال الشامخة في تاريخنا الادبي الحديث .

في « يوميات نائب » نلتقى بهذه الشخصية في صورة جماعية أحيانا ، وفي صورة فردية أحيانا اخرى . يسأل مساعد النيابة المتهم :

— انت سرقت كوز الذرة ؟

فأجاب الشيخ لفوره من جوف مقروح :

— من جوعي !

فنظر المساعد الي وقال في لهجة الانتصار :
ـــ اعترف المتهم بالسرقة ؟
فقال الرجل في بساطة :
ومن قال اني ناكر ، انا صحيح من جوعى نزلت في غيط من الغيطان سحبت لي كوز .
وعندما تأمر النيابة بحبس الرجل ، يعلق في هدوء :
ـــ وماله . الحبس حلو . نلقى فيه على الاقل لقمة مضمونة .

هذا نموذج للوجه النسبي في الشخصية الفنية ، مرهون باللحظـــة التاريخية التي يعالجها الفنان . وهناك نموذج للوجه المطلق لا تبرزه شخصية مبهمة ، وانما تحدده شخصية غاية في التفرد هى شخصية الشيخ عصفور . عندما تسأله النيابة عن «صناعته» يرفع عقيرته بالغناء :

« أنا كنت صياد
وصيد السمك غية . الخ »

فاذا استحثه للكلام ، ردد في همس :

« نهيتك ما انتهيت
والطبع فيك غالب . الخ »

هذا الشكل « الهذياني » لكلمات الشيخ عصفور ، يحقق مضمونهـــا الفني جانبا هاما من جوانب الشخصية المصرية هو ما تتمتع به من غور داخلى تخفيه أحيانا سطحية خارجية مقصودة .

والشخصية المصرية في الفن كما تحققت في « يوميات نائب » هي عماد الرؤيا المصرية في مستواها الاجتماعي ، كما قدمها الحكيم ، وهي العنصر الذي اعاد « الروح » الى الرواية المصرية بعد طول بوار .

القسم الثالث

موعد الحياة مع المسرح المصري

الفصل التاسع
الموت والبعث في نظرية الخلود

« لا فائدة من نزال الزمن .. لقد أرادت مصر من قبل محاربة الزمن بالشباب ، فلم يكن في مصر تمثال واحد يمثل الهرم والشيخوخة كما قال لي يوما قائد جند عاد من مصر ، كل صوره فيها هي للشباب من آلهه ورجال وحيوان .. كل شيء شاب .. ولكن الزمن قتل مصر وهي شابه وما تزال ولن تزال .. ولن يزال الزمن ينزل بها الموت كلما شاء ، وكلما كتب عليها أن تموت » .

ربما كانت هذه الكلمات وحدها ، التي جاءت على لسان مرنوش مرب خاتمة « أهل الكهف » هي التي أكدت لاجيال مختلفة من النقاد أن المقصود بهذه التراجيديا الرائدة هو «مصر» دون غيرها مهما حاول الفنان أن يوهمنا بأن مجموعة الشخصيات والاحداث والمواقف، تدور كلها في مدينة «طرسوس» . على ان هذه الكلمات التي جاءت على لسان مرنوش ليست الا تأكيدا لحقيقة تخللت المسرحية كلها منذ بداية الفصل الاول الى نهاية الفصل الاخر . لا من حيث الزمان الذي وقع عليه اختيار الفنان مجسدا في العصر المسيحي ، ولا من حيث المكان الذي وقع عليه اختيار الفنان أيضا بالقرب من مصر . وانما من حيث الجوهر التراجيدي الذي شغل به المؤلف منذ بواكير حياته الفنية ، واقصد به فكرة الموت والبعث أو نظرية الخلود عند توفيق الحكيم . هذه الفكرة التي ظلت محورا رئيسيا من المحاور الفكرية التي رافقت هذا الفنان في وقت مبكر نسبيا الى يومنا هذا . أي أن ما يؤيد ما أقوله من أن نظرية الخلود كانت محورا فكريا اساسيا عند الحكيم ، هو انشغاله بقضية الموت والبعث على طول تاريخه الفني من « أهل الكهف » الى « يا طالع الشجرة » مرورا بـ « ايزيس » . وما يؤيد هذا الفرض مره اخرى ان الحكيم عالج

هذه القضية في البناء الدرامي ، كما عالجها في البناء الروائي حين كتب «عودة الروح » . وليس من الغريب أن تتجاور المسافة الزمنية بين « عودة الروح » و « أهل الكهف » ــ مثلا ــ وهما يعالجان قضية فكرية واحده .

ولقد كنت أتوقع من نقاد الاجيال المختلفة الذين اكتشفوا « مصر » فى « أهل الكهف » أن يكونوا على درجة عالية من التماسك المنهجي الذي يتيح لهم فرصة الكشف عن صلات القربى بين « عودة الروح » و « أهل الكهف » ولكني فوجئت بأن أولئك الذين استقبلوا « عودة الروح » بترحاب شديد ، قابلوا « أهل الكهف » بفتور أشد ، ان لم يكن بالتعريض والتجريح . فقد وصفها المفكر التقدمي العظيم سلامة موسى بأنها مسرحية نعادي التقدم،ذلك أن مؤلفها لم يدع أهل الكهف يشاركون أبناء أمتهم المنتصرة في الاستمتاع بآيات المجتمع الجديد الذي ما كان ليتم بناؤه لولا نضالهم الثوري وكفاحهم المجيد (١) كما قال محمود أمين العالم بأن « أهل الكهف » هي الصدى المركز للمرحلة السوداء التي عاشتها مصر في قبضة اليد الحديدية وحكم اسماعيل صدقي . وباختيار المؤلف لمأساة الزمن فقد اختار اليأس والاحساس بالعدم(٢)

ومن العبث أن يرد على هذا التقييم بأنه مقصور على الجانب السياسي او الاجتماعي دون الجانب الفني . فلا شك أن الطبيعة الفكرية لهذه المسرحية تتيح الفرصة للناقد لمختلف التأويلات السياسية والاجتماعية ، خاصة اذا كان هذا الناقد ممن يدينون للرؤيا الفكرية في النقد الادبى بولاء كبير . ليس من ضير اذن أن يركز ناقد ما على العنصر السياسي أو الدلالة الاجتماعية في العمل الادبي ، بشرط أن يتم ذلك من خلال البناء الداخلي لهذا العمل . ولن يحول التوغل داخل هذا البناء من المقارنة بينه وبين بقية الابنية لنفس الفنان ، أو ما يحتم المقارنة بينه وبين أبنية الكتاب الاخرين . ان تحليل هذا العمل من ناحية والمقارنة الموضوعية بينه وبين الاعمال الاخرى من ناحية ثانية ، يتيح لنا الحد الاقصى من الرؤية الذاتية والرؤية الموضوعية للعمل الفني ، كما يتيح لنا فرصة الحصول على القيمة المطلقة والقيمة النسبية لهذا العمل ، ونحصل من ثم عـــى ما يعادل حقيقته الداخلية والخارجية معا .

هذا المنهج ــ الموجز هنا ايجازا شديدا ــ هو الضوء الذي استرشد به في رؤية « أهل الكهف » على نحو مختلف عن رؤية الكاتبين الرائدين : سلامه

---

١ ــ راجع كتاب «الادب للشعب» ــ سلامة موسى ــ ١٩٠٦ ــ مكتبة الانجلو ــ القاهرة.

٢ ــ راجع « في الثقافة المصرية » محمود العالم وعبد العظيم انيس ــ ١٩٥٥ ــ دار الفكر الجديد ــ بيروت .

موسى ومحمود العالم . فهذا المنهج يدفعني الى التساؤل : هل من الممكن أن يبلغ الاضطراب في رؤيا الفنان المدى الذي يجعله ينتج في مرحلة زمنية واحدة عملين متناقضان لا في التفاصيل ولا في الخطوط العامه ، وانما في وجهة النظر الشاملة التي تبناها المؤلف — فكريا — لا في تلك المرحلة الباكره فحسب ، بل على طول تاريخه الفني ؟ وفي صياغة أخرى للسؤال نقول : هل يمكن لتوفيـــق الحكيم في « عودة الروح » ان يختلف مع توفيق الحكيم في « أهل الكهـف » لدرجة التناقض الحاد بين التقدم والرجعية في فتره قصيره نسبيا ؟ ومـــاذا يكون الامر فيما لو أن الخط الفكري السائد على تلك الفترة هو الذي امتـــد خيطا طويلا يربط بين جميع مراحل هذا الكاتب ؟ هل ندعوه في هذه الحال — أي فيما لو كان هذا الفرض صحيحا — فنانا تقدميا على طول الخط ، أم هو فنان رجعي على طول الخط ايضا ؟

هنا ، بالضبط ، ندخل في تفاصيل المنهج الذي أوجزته منذ قليل ايجازا شديدا ، فما معنى أن يكون الفن تقدميا ، وما معناه حين يكون رجعيا ؟ لن نبتعد حين نجيب عن أدب توفيق الحكيم فثمة اجماع تقريبي على عظمه روايه « عودة الروح » فكرا وفنا ، هي عمل « تقدمي » في رأي الكثيرين . وفي رأيي الشخصي أيضا . ولكن تقدمية « عوده الروح » كما أوضحت في غير هـــذا المكان ليست نابعة من كونها الصدى المركز لثورة ١٩١٩ كما يذهب البعض . او الارهاص الفني كما يذهب آخرون . انها لا تخضع في بنائها الفني — ويجب الا نتجاهل هذه النقطة مطلقا — لذلك التحديد الفوتوغرافي الصارم . انهـــا روايه «ثورة» وهذا يكفي . الثورة هي العمود الفقري للرواية ، لان الاحداث والشخصيات والمواقف تنسج على مهل وبشكل عام للغاية قضية الثوره في مصر . والثورة هي المضمون الفني للرواية لان الفنان يحيطها بالاسطـــورة الاوزوريسية المصرية القديمة حيث يصبح الموت والبعث عماد نظرية الخلود في « عودة الروح » . فمصر الخالدة لا تموت عند الحكيم ، واذا ماتت فانها تبعث . وتلك هي الثورة في مضمونها الفني الشامل . ولكن ثورة « عـــودة الروح » لا تتوقف عند أعتاب الهيكل العظمي والمضمون الفني ، وانما هـــي تنبع ايضا من تاريخنا الادبي ، من مكانها في التراث ، من دورها في صنـــع تقاليدنا الادبية . وفي هذه النقطة رايت ان « عوده الروح » تمثل مرحلة رائدة في الرواية المصرية تخلصت فيها من شوائب عديدة كانت تحجب عن تاريخنا الروائي بدايته الفنية الحقيقية . ذلك أن هذا التاريخ منذ « زينب » الى ما قبل « عودة الروح » لم يكن سوى ارهاصات روائية متناثرة ، وجاءت «عودة الروح» لتقول ان الاساس في أرض فننا الروائي قد تم بناؤه ، وأصبح مهيأ

لاقامة الهرم الشامخ الذي ما يزال نجيب محفوظ وزملاؤه والاجيال التاليــة تحاول انشاءه . ومن هنا تصبح « عودة الروح » عملا فنيا تقدميا ،لان ثورته كانت من الشمـــول بحيث استوعبت عناصر الفكر والفن جميعا .

ماذا في « أهل الكهف » اذن ؟

ان الفنان الذي كتب « عودة الروح » هو بعينه الذي كتب « اهل الكهف » في نفس الوقت تقريبا . والرباط الاوزوريسي الذي استوحاه الحكيم فــي رواية « عودة الروح » ليؤكد على فكرة الموت والبعث قد استبدله بالاية القرآنيــة الكــريمة « فضربنا على آذانهم في الكهف سنين عددا ، ثــم بعثناهم لنعلم اي الحزبين احصى لما لبثوا امدا » . فاذا ربطنا بين هذه الكلما تالمقدسة التـــي جاءت في قصة « اهل الكهف » وبين الكلمات التي فاه بها مرنوش فــي خاتمة هذه المسرحية ، نستطيع الاستدلال على ان الهيكل العظمي للدراما يربط تاريخ البشرية ـــ في مستواه الروحـــي والفكري ـــ كلا واحدا مسلسلا من الوثنية (التي مات عليها مرنوش كما انهمه بذلك مشيلينيا) الى المسيحية المنتصـــرة بعد مذبحة الطاغية دقلديانوس ، ثم الى الاسلام الذي استلهمه الحكيم فـــي قصة اهل الكهف . ان هذا الكل الواحد المترابط يؤدي الى فكرة « الاستمرار» التي يؤمن بها الفنان . غير ان ثمه فرقا جوهريا بين « عودة الروح » و «اهل الكهف » هو الفرق بين العمل الروائي والعمل المسرحي . فاذا كانت « عوده الروح » رواية تقدمية لانها تسجل ميلاد الرواية المصرية ، او انها ـــ على اقل تقدير ـــ تضع الاساس القوي المتين لبناء الرواية في بلادنا ، فان « اهـــل الكهف » عمل ثوري لانه يستمد قيمته التقدمية ، اولا ، من مكانة في تاريـــخ المسرح المصري ، وتراثنا الدرامي ، وتقاليدنا الادبية . ذلك ان « اهل الكهف » اول تراجيديا مصرية حقيقية اذا لم نقل انها اول مسرحية مصرية خالصة ، حرصا على اهمية البدايات والارهاصات الاولى . ولهذا السبب ـــ ان تكون اهل الكهف عملا دراميا ـــ فان التكوين الفني لفكرة الثورة من خلال المـــوت والبعث او نظرية الخلود ، يتخذ لنفسه مسارا اخر . فالثورة في هذا العمل الدرامي ليست « موضوعا » او مجموعة وقائع قريبة من الواقع كما هو الحال في « عودة الروح » . ان « اهل الكهف » كمسرحية تراجيدية يلجأ الفنان في صياغتها الى منهج تعبيري اكثر تعقيدا من المنهج التعبيري في « عودة الروح »، فالاحداث الواقعية في عمل روائي ـــ مهما بلغت درجة رمزيتها ـــ لا تتحول الى بناء كامل من الرموز كما هو شأن العمل المسرحي . خاصة اذا كان العمـــل

المسرحي لا يخضع لمقومات المسرح الواقعي التقليدي ، بل هو مزيج معقد من الواقع والرمز والاسطورة . فاذا كانت الرواية « خاصة الرواية الواقعية كتلك التي نلمح سماتها الغالبة على بناء عودة الروح » تكشف بوضوح عن ثوريتها ، فان الدراما الرمزية الاسطورية ، كتلك التي نشاهد خيوطهاالسائدة على « اهل الكهف » ، لا تكشف لنا عن اسرارها الفنية والفكرية بسهولة ويسر ، ومن ثم لا نستطيع ان نتعرف على ثوريتها وتقدميتها الا بعناء ومعاناة .

وتبدأ مسرحية الحكيم في كهف بالرقيم حيث الظلام لا نتبين فيه غير الاطياف : اطياف الشخصيات الرئيسية في المأساة . نحن مع وزيرين من وزراء الطاغية دقيانوس « فهكذا اختصر الحكيم اسم دقلديانوس »الذي اقام مذبحة هائلة للمسيحيين في عصره . والوزيران اذن من المؤمنين بالمسيحية الهاربين من وجه الطاغية ، وقد اختار لهما الحكيم اسمين هما : مرنوش ومشيلينيا . اما الشخصية الثالثة فهي الراعي يمليخا وكلبه قطمير . واذا تجاوزنا الحيل الفنية التي يضطر اليها الفنان ليتم التعارف بين شخصيات المسرحية ، فاننا نلتقي بالبداية الحقيقية للمسرحية حين يصيح يمليخا بعد محاولته الخروج من الكهف في زميليه الاخرين اللذين لم يحاولا ذلك :

يمليخا . انتما في الظلام تنتظران الفجر ، والشمس في كبد السماء !

مرنوش : اين هذا ؟

يمليخا : خارج الكهف . . ولقد عثرت بالباب ، فاذا هو دوننا ولا نعرف . ولكن . . شيء عجيب . . ان الحرارةوالضوء لا يدخلان الينا منهكأنما الشمس تميلعنه في ذهابها وايابها (١)

اقول ان هذه هي البداية الحقيقية للمسرحية ، ومن الممكن ان نضيف انها البداية الفنية للمأساة . فقد كان الكهف هو « العالم الوحيد » عند شخصيات المسرحية حتى خرج احدهم تحت ضغط الحاجة ، فكانت اليقظة الكاملة انهم اكتشفوا هذه الحقيقة الجديدة على لسان يمليخا . وهي ان الشمس فيالخارج تملأ السماء ، ولكنها تميل عن الكهف فلا ترسل ضياءها وحرارتها الى داخله. لقد كان يمليخا اول من خرج من الكهف ، واذا جاز لنا ان نستبق الاحداث نقول ، انه كان ايضا اول من عاد الى الكهف . وفي ريادته للخروج وفي ريادته للعودة معنى المغامرة الكبرى التي قم بها للبحث عن الحقيقة ، معنى الصدق

---

١ ــ هذا النص وجميع النصوص التالية ماخوذة من « اهل الكهف » عن طبعة دارالهلال الصادرة في كتاب الهلال ــ اغسطس ١٩٥٤ اما الطبعة الاولى فقد صدرت عام ١٩٣٣ .

الكامل مع النفس ، ومع الاخرين ، في ضروره الكشف عن وجه الحقـــيقة ، وضروره الاقتناع بها اذا تم الحصول عليها . يمثلها اذن هو همـــزه الوصل ايضا بين المرحله السابقة علـــى الكشف والمرحله التالية له . وهذا هو الفرق الاول بين هذه الشخصية ، وشخصيه اخرى كمشلينيا حين يعلق متظاهرا ـــ او متوهما ـــ بالاقتناع والمعرفه : « مهما يكن من امر فلا ريب ان الايام الثلاثه قد انقضت » . هكذا ينتهي الفصل الاول واهل الكهف خارجون من كهفهـــم يظنون انهمقضوا به بضع ليال هربا من وجه الطغيانالروماني ضد المسيحيه. سوف نكتشف قبيل نهاية هذا الفصل ومع بدايه الفصل الثاني ان هذا الظـــن مجرد « وهم » فتى نسجه الحكيم باحكام عظيم حتى نفيق على هذه «الصدمه» الفنيه ايضا حين نكتشف ان ثلاثة قرون مضت على مذبحة دقيانوس الشهيرة، وان المسيحية قد انتصرت في هذا المكان من العالم ، وان الملك الجالس علـــى العرش هو ملك مسيحـــي . هذا اذن هو المجتمع الجديد الذي حلم به عصر الشهداء ، العصر الذي ينتمي اليه اهل الكهف ، هذا هو الحاضر وما هم سوى الماضي . من هنا نعتقد الاميرة بريسكا ابنة الملك الراهن ان جدتها القـــديسة التي سميت باسمها كانت تفضل بأن تكون امراه ، لو انها استطاعت . ومـــن هنا ، كذلك ، ينطلق توفيق الحكيم الى الافاق الرحيبه التي يستشرفها حدود المأساه في « اهل الكهف » . فالقرون الثلاثة التي تفصل بين الماضي والحاضر تتخذ لنفسها دلالة جوهرية عندما يقص غالياس علـــى الملك ما تقوله التقاويم الرسمـيـــة في اليابان من ان فـــتى صيادا خرج من اقليم يوشا للصيد في قاربه ولم يعد ، ولكنه ما لبث بعد اربعة قرون ان ظهر مرة اخرى ، غير انـــه ذهب ثانية ولا يعلم احد الى اين ذهب . ويصل غالياس الى انه «لعل لكل جنسمن اجناس البشرية قصه كهذه » فيعلـــق الملك :

الملك : اذن لا ريب عند الناس في ان من ذهب سوف يعود ؟

غالياس : نعم يا مولاي . ومن مات سوف يبعث . تلك قصـــه البشرية الخالدة . واذا كانت القصة ضمير الشعب كما يقولون، واذا كانت البشريـــة قاطبة علـــى اختلاف اجناسها واجيالها قد اتحدت وتلاقت في قصة واحدة ، افيمكـــن يا مولاي لضمير البشرية قاطبة ان يخطـــىء ؟.

هكذا يجسد الحكيم رؤياه الفكرية العامة في نسيج موحد مع رؤيته الفنية الخاصة . اي ان فكرة الموت والبعث او نظرية الخلود هي وجهة النظر الفكرية الشاملة عند الحكيم ، ولكنها تتخذ لنفسها مسارا فنيا خاصا حين يضم هـــذا الاطار الفكري العام ، تلك المجموعة من الاحداث والشخصيات والمواقـــف في « اهـــل الكهف » .

فلو اننا تتبعنا مشيلينيا وهو يصيح مزهوا ببهو الاعمدة في القصر الملكي الذي كان يعمل به وزيرا فيما مضى ، ويقول ليمليخا ان شيئا لم يتغير ما دام بهو الاعمـــدة لم يتغير . وبينما وافقه مرنوش علـــى هذه الرؤية السطحية الساذجه ، يختلف معه يمليخا ــ الرائد الى معرفة الحقيقة ــ فيصيح فـــي صوت كالعويل : كل شيء تغير ، كل شيء تغير !! ويصبح شعاره الجديد : الى الكهف .. هذا العالم ليس عالمنا . لقد كان الاثر الاول من لقاء يمليخا بالعالم الخارجي ، انه لم يكن مجرد مكان جديد مختلف عن الكهف ، وانما هو زمـــن جديد يفصل ما بينه وبين الكهف مسافة طولها ثلاثة قرون . هكذا يفيق على ان عالمه ــ هو وزملاؤه ــ قد باد منذ ثلاثمائة عام . وراح يسترد وعيه قائـــلا « هذا الذي نرى دنيا اخرى ليست لنا بها صلة .. لا ينبغي لنا ان نمكث بين هؤلاء الناس لحظة واحدة » . هذه الرؤية الجلية الواضحة ــ في جوهرها ــ هي رؤيا المأساة ، اذ لا يلبث يمليخا ان ينشج « انا اشقياء .. اشقيـــاء .. نحن ثلاثتنا وقطميرا معنا ، لا امل لنا الان في الحياة الا في الكهف . فلنعد الى الكهف . هلم يا مرنوش ، ليس لبعضنا سميع ولا مجيب الا البعض . هلموا بنا .. رحمة بي ! اني اموت ان مكثت هنا .. لست بمجنون . الى الكهف .. الكهف كل ما نملك من مقر في هذا الوجود ! الكهف هو الحلقة التي تصلنا بعالمنا المفقــــــود »

الكهف هو الماضي ، هو الزمن ، ولا حياه لاشباح الماضي الا بين جـــدران الماضي . تلك هي بلاغة الحكيم القريبة من الشعر : الا حياة الا في الموت ، لاولئك الاموات الاحياء .. ان قيامتهم من بين الاموات ليست بعثا حقيقيا ، ذلـــك ان بعثهم الحقيقي هو المجتمع الجديد والفكرة الجديدة والروح الجديدة التي انبثقت مـــن دماء الشهداء .

لقد مات المسيحيون لكي تبقى المسيحية ، فالماضي العظيم هـــو المصـــدر التاريخي للحاضر العظيم وليس الغاء له . لهذا يحترم الحاضر ماضيه المجيد فيقدسه (وتصبح بريسكا قديسة لا امراة ، ويصبح اهل الكهف قديسين لا وزراء وراعي غنم) ولكن هذا ا لحاضر لا يسمح للماضي بابتلاعه ، لا يسمح لـــه بأن يحوله هو الاخر الى ماض ، لا يسمح له باشاعة الجمود والاستقرار ، وانمـــا هو يقدس التاريخ جنبا الى جنب مع التطور والاستمرار . هكـــذا صـــاغ الحكيم معنى الموت والبعث على لسان يمليخا . ولكن يمليخا هو اكثر جوانب الماضي وعيا بمعنى التاريخ ، هو رسول الحقيقة الذي لا يكذب مهما كادت هذه الحقيقة ان تحوله الى بطل تراجيدي يعاني من انشطار الشخصية بين الاعتراف

بالحقيقة وضروره الاقتناع بها والسلوك بمقتضاها وبين الحنين الى هذا العالم الجديد الذي اسهم في صنعه بصوره من الصور .

هذا الحنين الذي يجند له الفنان شخصيه اخرى ، يحاول ان يرى الحقيقة من زاوية اخرى . هكذا يقول مرنوش في ضيق « نعم بلا بمائه عام . فلنكن ؟ قات لك بلاثمائه عام أو اربعمائه عام ! ماذا يضيرنـــي ؟ وما يغير هذا من حياتي ؟ اننا الان أحياء ، انكر ايضا اننا أحياء بعد تلك الليله الهائله ؟ » . . وبهذا التساؤل تبلور لنا ابعاد المأساه التي شاء الحكيم ان يوزعها على عده شخصيات ، فأصبحت كل منها شخصية تراجيدية حقا ، دون ان تكون فـــي مجموعها او في كل شخصية على حدة ابة بطوله تراجيديه . . ففي الوقـــت الذي « يقول » فيه مرنوش هذا الكلام ، نرى مشلينيا « يفعل » مايتضمنه الكلام من فكرة ينفذها على الفور فيذهب ويرتدي ثيابا مزركشه كتلك التـــي كان يرتديها ايام كان وزيرا ، ويصبح لسان حاله « اننا في الحياة قبل كـــل شيء . اننا نعيش ونشعر » ، « هب اننا نمنا ما شئت من اعوام ، فماذا يغير هذا من حياتنا الان ؟ السنا في الحياه . . . نحمل قلوبا وامالا ؟ » . . . هـــذا الحنين اذن هو الجانب الاخر في التكوين الفني لهذه الشخصيات ، فاذا كان احدهم مقتنعا بضرورة العوده الى الكهف لاكتشافه الهوه العميقة التي تفصل بينه وبين هذا العالم ، فانه لم يكن يعبر الا عن الاطار العقلي المجســـد فـــي اهل الكهف . . اما الحنين فهو المضمون العاطفي الذي يوسد هذا الاطار من الداخل ، هو القلب الذي يمكن النفاذ اليه اذا نفضنا قشرة العقل . وليست احداث الدراما بعدئذ سوى احداث الصراع والتفاعل بين العقل وفـــروضه النظرية المستقاة من الواقع المحدد وبين القلب ومشاعره الهائمة على سطح الحياة المتراميه غير المحدده . وهكذا ينتهي الفصل الثاني بعودة يمليخا الى الكهف ، اي باقتناع العقل الكامل بأن الماضي مكانه التاريخ . ثم يبدأ الفصـــل الثالث بمحاولات القلب للتأكد من ان غريمه على حق في ان مأساة الزمن كامنه في الموت حقا ، ولكن الزمن ايضا يقول بالحياة والتجديد والبعث . بدأ الفصل الثالث ومشلينيا يحاول ان يستعيد حبه الاول للاميرة بريسكا ، ومرنوش يحاول ان يستعيد حبه لابنه ومنزله . فالفنان يختار اكثر ادوات التعبير توفيقا عن الجانب العاطفي في حياة الانسان : الابن والحبيبة . ولا يلبث مرنوش ان يفيق على حقيقة بسيطة ولكنها مدوية ، وهي ان ابنه قد مات منذ امد بعيد ، وان منزله لم يعد له وجود . ولان منهج الحكيم في البناء التعبيري هو التدرج مـــن العام الى الخاص الى الاكثر خصوصية ، فانه يلجأ الى تجزيء الفكرة الفنية

المركبة الى جزئيات اقل تركيبا ، تم الى جزئيات بسيطة ، الى الاكثر بساطـــة وهكذا . من هنا يتدرج من خروج اهل الكهف جميعا الى انقسامهم عقلا وقلبا، بمليخا في جانب ، والوزيران في الجانب الاخر . وها هوذا يقسم الوزيريـــن اللذين يمثلان شيئا واحدا فيما مضى الى قسمين او جزئين او شيئين مختلفين . فما يزال مشلينيا يتصور الثلاثمائة عام مجموعة من الكلمات والارقام ، وبالتالي فهي لا تعني شيئا ، واما مرنوش فقد شفت نظرته للحقيقة واضحت اكثر عمقا بعد ان ايقن بصورة نهائية ان ابنه قد مات ولا شيء يربطه بهذا العالم : « هذه الحياة الجديدة لا مكان لنا فيها . . وان هذه المخلوقات لا تفهمنا ولا نفهمها . . هؤلاء الناس غرباء عنا . ولا تستطيع هذه الثياب التي نحاكيهم بها ان تجعلنا منهم . . انا بعيدون عن هذه المدينة وسكانها بمقدار ثلاثمائة عام . . ثلاثمائـــة عام مضت ، وها هوذا عالم اخر يحيط بنا كأنه بحر زاخر لا نستطيع الحيـــاة فيـــه كأننا سمك تغير ماؤه فجاة من حلو الى مالح » . وكأن توفيق الحكيم يصوغ من « عودة الروح » و « اهل الكهف » حديثا واحدا متكاملا يقـــول انه اذا كانت روح مصر خالدة ، وان كفاحنا اليوم ليس مبتورا عن تاريخنا الثوري، فان طبيعة الاستمرار هذه التي تتميز بها مصر لا تعني مطلقا اننا مفلولون الى الوراء ، وانمـــا تعنـــي اننا نمتلك تراثا عظيما نستمد منه الحياة كما تستمد الاوراق عصارتها من الجذور . الا ان هذه البذرة الميتة او الساكنة التي تلـــد الحياة لا يمكن تحويلها عن هذه الوظيفة التاريخية الثابتة الى أن تكون احد معوقات الحياة واداة تعطيل النمو . لهذا ينتصر يمليخا وهو في الكهف ،ينتصر العقل بيـــن احضان التجربة والزمن ، بين التراث والتاريخ ، حين يدخل عليه مرنوش عائدا من الخارج ، ولسان حاله يردد ما قاله في وداع مشيلينيا « حياة جديدة ؟ ما نفعها ؟ ان مجرد الحياة لا قيمة لها . ان الحياة المطلقـــة المجردة عن كل ماض وعن كل صلة وعن كل سبب لهي اقل من العدم ، بل ليس هناك قط عدم . ما العدم الا حياة مطلقة » ، وتلك هي النقلة الجديدة التي تضيف الـــى نقلة يمليخا معنى جديدا هو ان الهوة التاريخية التي تفصل بين الكهف والمدينة او ذلك البتر الزمني بين عصر واخر ان هو الا عداء سافر لفكـــرة الاستمرار . اي ان ما ظنوه بعثا لم يكن الا رجعة الى الوراء ، لان البعـــث الحقيقي هو وليد الاستمرار التاريخي . والحياة الجديدة خارج الكهف هـــي الروح المعاصرة المنبثقة عن المـــاضي العظيم عبر تـــاريخ طويل من الفداء والاستشهاد . اي ان المجتمع الجديد في الخارج هو الدليل الوحيد على حقيقة الاستمرار التي عبرت عنها « عودة الروح » . أما الكهف ، فاذا تحول عـــن

كونه تراثا مقدسا واصبح هو الحاضر بالقول والفعل ، فانه حينئذ يتحــول الى معنى يجسد الحد الاقصى من الرجعيه والجمود ، على نقيض الراي الــذي قال به الرائد العظيم سلامه موسى . بل انه يصبح رمزا مزدوجا للوقف من جانب ، ولانعدام الجذور او التراث من جانب اخر ، ما دام الامر يصــل الى هذه الدرجة من الخلط فيمسي التاريخ والمعاصرة شيئا واحدا . وكأني بتوفيق الحكيم مرة اخرى فيتلك المرحلة من تاريخ مصر (التي لم يكن سوادها الا سارا لانبعاثها الحقيقي) يقول ان روح مصر الخالدة قد استردتها من جديد وها هي ذي تبعث، من جديد — كما هو الحال في عوده الروح — فانه لا ينسى ان يقول ايضا ان خلود هذهالروحلا يعني السكونية والثبات والاستمرار ، فاحتــرامنا لتاريخنا القديم وبعثه في مرحله البعث القومي لا يعني بحال ان لهذا التاريخ سطوة على الحاضر ، بل له قداسته فحسب . اي اننا نستمد منه كافة عناصر الدفع الايجابية الى الامام ، ولكنا لا نسمح له بأن يكون اداه تعويق لســيرنا . وهكذا ارى « اهل الكهف » احدى الروائع التقدمية في تاريخنا الادبي على غير النحو الذي رآه الناقد محمود العالم . والاختلاف هنا — ولا بد مــن التأكيد على هذه النقطة — لا يكمن اطلاقا في ان تقييم العالم هو نتائج نظرة سياسية، لان هذه النظره نفسها تقول كما رأينا بعكس ذلك . وانما يكمن الخلاف فــي مصدرين هما : النظر الى فكره الزمن عند توفيق الحكيم في مستواه الوجودي الشامل الذي يخطط لفكرة المصير وفق فلسفه عدمية . ان مأساة الزمن عند الحكيم هي مأساة اجتماعية في حياه القوى الوراثية المتخلفه ، ولكنــها ليست مأساة على الاطلاق عند اولئك الذين يبنون المجتمع الجديد كما نلاحظ على طول بقية احداث « اهل الكهف » منذ عودة مرنوش الى الكهف وهو يقول في صراحة وجلاء ووضوح « اننا ملك التاريخ .. ولقد هربنا من التاريخ لننزل عائــدين الى الزمن .. فالتاريخ ينتقم » . ويتكامل الموقف الفني العميق الدلالة حين يقتنع مشيلينيا عبر تجربة طويلة مع الحاضر هي تجربة فشله في ان يخلقمن الاميرة بريسكا المعاصرة بريسكا القديمة ، جدتها التي كان يحبها .. يقتنــع مشيلينيا بأن لا مكان له في هذا العالم . ولكنه يضيف الى كلمات يمليخــا ومرنوش فكره جديده هــي « انا لا نصلح للحياة .. انا لا نصلح للــزمن .. ليست لنا عقول .. لا نصلح للحياة » فاذا حاولت بريسكا الجديدة بأن تفتح عينيه قال لها دونان يبكي : « الابصار لــي موت » . الاضافة هنا ان الزمن يعني المعاصره ، يعنيالحياة الجديده ، وليست المعاصرة او الحياة الجــديدة بمأساة . والمصدر الاخر هو تصور الناقد لقيام معادلة حرفية بين الواقـــع

والعمل الفني بحيث تصبح « اهل الكهف » ترجمة لمرحلة الهزيمة السوداء في تاريخ مصر الحديث . والحق ان ثمة مسافة موضوعية بين الواقـــع والعمل الفني ، تتيح للفنان والمتلقي على السواء حدا معقولا من الرؤية الصـــادقة . فربما كانت الهزيمة السوداء مجرد قشرة خارجية تخفي بداخلها جوهرا مختلفا ولقد كانت مصر منذ بداية الثلاثينات تغلي ببراكين الثورة علـــى الاستعمـــار والاستبداد . ومن ثم تمثلت لدى كاتب تقدمي كتوفيق الحكيم كمرحلة بعـــث ونهضة وانطلاق ، لا كمرحلة موت وهزيمة . وهذا هو الفرق بين الواقـــع والفن . فالعمل الفني الناضج هو الذي يضيف الى عنصر الواقع الموضوعي عنصرا اخر هو « وجهة النظر » التي تستشعر بها ذات الفنان الاحداث من حولها . وهكذا كانت رؤية الحكيم لاحداث الهزيمة والطغيان رؤية ابعد نظرا من الواقع المرئي البسيط الساذج ، فقد راى البعث من خـــلال الموت ، راى النصر من خلال الهزيمة . عاد اهل الكهف الى كهفهم ، ولم يعد ثمة مجـــال للرجعية والتخلف ، لم يعد ثمة امكانية للبعث في معناه السكوني الثابت ،ولنتبع هذا الحوار الهام بين مرنوش ـــ وهو يحتضر ـــ ومشيلينيا :

مرنوش : مشيلينيا . . ضع يدي اليسرى في يد يمليخا (مشيلينيا واجم) . مات المسكين . .و لم يعرف الحقيقة . . ومع ذلك . . هل عرفناها نحن ؟

مشيلينيا : ماذا تعني . . يا مرنوش ؟

مرنوش : احلام . . نحن احلام الزمن

مشيلبنيا : الزمن يا مرنوش

مرنوش : نعم . . الزمن يحلمنا !

مشيلبنيا : كي يمحونا بعد ذلك ؟!

مرنوش : الا من استحق الذكر فيبقى في ذاكرته

مشيلينيا : التـــاريخ ؟!

مرنوش : نـــعم

مشيلبنيا : (في قلق) أهذا هو كل ما نرتجيه بعد الموت ؟ أهذا كل تلـــك الحيـــاة الاخـــرى . . ؟!

مرنـــوش نعـــم

مشيلينيا : (في قلق) مرنوش ؟ انت اذن لا تؤمن بالبعث ؟!

مرنوش : احمق ! اولم نر بأعيننا افلاس البعث ؟؟

مشيلينيا : استغفر الله . انت الذي عاش مسيحيا تموت الان كوثني !!

هذا النص يضع ايدينا على التماسك المنهجي عند توفيق الحكيم . ففـــي

المستوى التعبيري نلاحظ انه ما يزال يندرج من العام الى الخاص الى الاكثر خصوصية . فهو يعود بالشخصيات الثلاث الى الكهف بعد فشلهم جميعـــا مع الحياة الجديدة ، وبالرغم من ذلك فان مواقفهم من الموت تختلف كما سبق ان اختلفت، مواقفهم من الحياة . هذا على الرغم ايضا من ان بداينهم مع الحياة ونهايتهم مع الموت ترسم ما يشبه وحدة المصير ازاء الحياة والموت . هـــذا المنهج في التعبير يضفي حيوية دافقة على حركة الشخصيات والاحداث والمواقف .

ومن جهة اخرى — على المستوى الفكري — فان هذا النص يدين بشكل واضح ذلك البعث الشكلي الساذج ، ويؤكد في نفس اللحظة على البعـــث الديناميكي العميق . مما يدعونا لان نتوقف قليلا عند الحدود الفاصلة بـــين الواقع المصري في بداية الاربعينات من هذا القرن، ومسرحية « كأهل الكهف » . فقد رأى توفيق الحكيم خلود الروح المصرية بمعنى ان القيم الايجابية فـــي تاريخنـــا المصري تظل في حالة كمون الى ان تستثيرها الاحداث وحينئذ تعود هذه الروح الى ايجابيتها وثوريتها وتقدمها . ولكن البعث الحقيقي يظل مقصورا على هذا الجانب التقدمي الثوري الذي يدفع الحركة الحضارية الـــى الامام . اما ان يتحول الماضي الى مخدر يلبي احتياجات مرضية في نفسية المصابـــين بمركب العظمة ، او ان يحمل معه الشوائب السلبية التي لا ينجو منها شعب من الشعوب ؛ فهذا ما يرفضه توفيق الحكيم ولا يدعوه بعثا . لهـــذا يقول مشيلينيا : « لسنا حلما . . لا . . بل الزمن هو الحلم . . اما نحن فحقيقة . . هو الظل الزائل ونحن الباقون . . بل هو حلمنا . . نحن نحلم الزمن . هـــو وليد خيالنا وقريحتنا ولا وجود له بدوننا . ان تلك القوة المركبة فينا وهـــي العقل ، منظم جسمنا المادي المحدود . . آلة المقاييس والابعاد المحدود . . هو الذي اخترع مقياس الزمن ولكن فينا قوة اخرى تستطيع هدم كـــل ذلك! او لم نعش ثلاثمائة عام في ليلة واحدة فحطمنا بذلك الحدود والمقاييس والابعاد ؟ نعم ، ها نحن اولا ، استطعنا ان نمحو الزمن . . نعم تغلبنا عليه (لحظـــة) ولكن . . وا اسفاه ! بريسكا : ما يحول بيني وبينها اذن ؟ الزمن ؟ نعم محوناه . . ولكن ها هو ذا يمحونا ، الزمن ينتقم ، انه يطردنا الان كأشباح مخيفة ويعلن انه لا يعرفنا ويحكم علينا بالنفي بعيدا عن مملكته . . ربي ! هذه المبارزة الهائلة بيننا وبين الزمن اتراها انتهت بالنصر له ؟! » هذا التساؤل الذي يطـــرحه الفنان يتيح لنا الاجابة على العديد من التساؤلات الفرعية : لماذا ولدت اول تراجيديا مصرية بلا بطل تراجيدي ؟ ما هو الرباط الذي يشدنا الى الماضي ؟ هل نستطيع ان نصنف « اهل الكهف » في احدى الخانات التقليدية للمذاهب الادبية؟

أن المسرحية تنتهي والكهف يتحول الى قبر مقدس تأبى بريسكا الامـيرة المعاصرة الا ان تدفن به حية مع حبيب جدتها القديسة بريسكا الشهيـدة . وهكذا يضرب الحكيم على وتر مزدوج : لقد حكم بالاعدام على هذه التي ابت الا ان تتشبث بالماضي ممثلا في مشيلينيا ، ومن جهة اخرى اراد من خلال القصة الثنائية بين مشيلينيا وبريسكا الحية الميتة ان يقول شيئا هاما : هو ان الرباط الذي شدنا الى الماضي هو الرباط العاطفي فحسب ، لهذا فلا مكان للمـــاضي في الحاضر . بل ان الحكيم يذهب في رؤيته التقدمية الى مدى ابعد حين يحكم بالاعدام ــ كما قلت ــ على كل من يحاول من اهل الحاضر ، عاطفيا ، ان يتشبث بالماضي . وهذا هو الجانب المأساوي من « اهل الكهف » ، ولكن الجانب الاخر هو انتصار المجتمع الجديد . بذلك تكون ثمة مزاوجة حية عميقة بـين الموت والبعث في « اهل الكهف » لم تلد لنا بطلا تراجيديا يحمل في اعماقه المـوت والبعث معا ، ولكنها اثمرت نماذج رائعة للشخصيات التراجيدية التـي تلتئم جراحها في جفاف الموت وصمت القبر المقدس ، فيؤمه الحجاج من اهل الحاضر احتراما ، غير انهم سرعان ما يهرولون الى بناء العالم الجديد . ولعل تـاريخنا الادبي هو المسؤول عن هذه الظاهرة الشاذة ، وهي خلو اول تراجيديا مصرية من البطل التراجيدي . فالدراما ــ كفن ادبى ــ لم تكن امتدادا طبيعيا لتراثنا الادبي ، وانما كانت احدى النتائج الحضارية للقائنا الفني بأوروبا . ولما كانت التراجيديا الاوروبية تحتضن تراثا يمتد الى الاغريق العظام ، فقد جاء ابطالها التراجيديون تقليدا ادبيا أصيلا ، فضلا عن كونه امتصاصا لكل ما تحتويه عناصر الحضارة الاوروبية من عوامل الانقسام والتوتر . اما نحن فقد التقينا بحضارة الغرب الفنية بلا تراث حقيقي يحمي اصالتنا الشخصية . ومن ثم كـان لقاؤنا بالدراما الاوروبية هو لقاء التأثر لالقاء التفاعل . كـان مسرحنا « انعكاسا » للمسرح الغربي ولم يكن قط في نشأته الاولى فنا اصيلا . لهذا كله تبدو ريادة توفيق الحكيم للمسرح المصري وكأنها معجزة فنية كبرى ، فقد اختار مادتـه الخام من مصر بروحها وفكرها ولم يفرض على التراجيديا المصرية الاولـــى المقاييس الكلاسيكية المستقرة للتراجيديا الاوربية ، بل ترك مادته الخام تفرض شكلها الخاص . ومن ثم جاءت « اهل الكهف » مزيجا معقدا من عناصر الدراما الاوربية (بمجرد اختياره المسرح شكلا ادبيا لفنه وخلو ارضنا الفنية من ايـة تقاليد مسرحية) (١) ومن عناصر المأساة المصرية الخالصة . وكان هذا هـو

١ ــ قد تثار هنا مشكلة المسرح الفرعوني ، ولكن لنؤجلها الى حين (ويمكن مراجعة رايي فيها مفصلا بالفصل الاخير من كتابي « ثورة الفكر في ادبنا الحديث » نشر الانجلو ١٩٦٥)

مضمون النورة الفنية المجيدة التى قادتها « اهل الكهف » اول موعد للحياه مع المسرح المصري منذ اغنياله بين جدران المعابد المصريه القديمة وقصـــور الفراعنة . فبالرغم من خلو « اهل الكهف » من البطل التراجيدى الذي يفترض وجوده فى مسرحية كلاسيكية كمسرحيه الحكيم ، وبفترض وجوده نانية فـــى مسرحية نبت في ارض مصر التى اثمرت اسطوره البطل التراجيدى الاول . الاله المعذب اوزوريس .. الا ان « اهل الكهف » هى تعبير صادق اصيل عن المرحلة الحضارية التى ولدت فيها حيث كان مسرحنا ـ كما سبق ان ذكرت ـ مجرد انعكاس وصدى للمسرح الغربى ، فجاءت « اهل الكهف » تحمـــل فـــى تكوينها كافة سمات الازمة . ازمة الميلاد الدرامى في مصر بلا ابوة او امـــومه شرعية سوى حاجتنا الاصيلة آنذاك الى شكل تعبيري قادر علـــى امتصاص اهتزازات وجداننا وتوترها ، حاجتنا الى الشكل المسرحى . وقد كانت هـــذه الحاجة بلا ريب تجسيدا لحلقة مفقودة فى تاريخنا الحضارى والفنـــى على السواء (هي الحلقة الدرامية من جهة ، كما كان اختيار الفنان لمصر المسيحية وعيا عميقا بالتمزق التاريخى والبتر منجهة اخرى) . ويدعم اصالةهذه الحاجة الى الدراما المصرية اننا منذ بداية القرن العشرين نعانى مرحلة النهضة فـــى ادبنا الحديث ، بحيث يصبح من المستغرب ونحن نحاول اللحاق بركب العصر الحديث ان يخلو ادبنا من المسرح . كـــانت الارض ممهدة اذن لاستقبال اول مسرحية مصرية بكل ما يشوبها من ازمة الميلاد المتعسر كخلوها من البطـــولة التراجيدية مع اعتمادها على القواعد الكلاسيكية للمسرح الاوربى . ان هذه الشوائب تحمل في ثناياها فضيلة لا سبيل الى انكارها هي انها كانت الدليل الحي على صدق الحكيم واخلاصه في التعبير عن حقيقة تلك المرحلة الفنيه فى تاريخنا الادبي . فقد كان المسار الفني لهذا التاريخ هو الذي يحدد طبيعـــــة الظواهر الادبية في حضارتنا . هكذا نفسر ميلا د البطل التراجيدى المصري في ثلاثية نجيب محفوظ . فقد كان كمال عبد الجواد هو التعبير الامثل عـــن جبل المأساة (١) في تاريخنا الحضاري والادبى ، ولكنه ولد في الاطار الروائـــي لا بالاطار المسرحي . هذا التناقض بين خلو اول دراما مصرية تراجيدية من البطل التراجيدى ، وبين ميلاد هذا البطل في عمل روائى هو احد الظـــــواهر الادبية في تاريخنا الفنى التى تؤكد انه بالرغم من علاقتنا بالادب الاوربى ، فان لنا تاريخنا الخاص الذي ينتظر ناقدا مصريا عظيما يقيم تقاليدنا الادبية الخاصة

١ ـ راجع كتابي (المنتمي) ـ الفصل الاول دار المعارف ـ الطبعة الثانيـــة .

حتى نستنير بها في تقييم الظواهر المعاصرة التي نتورط في تفسيرها على ضوء الحلول الجاهزة في النقد الاوربي دون التبصر بجذورها التاريخية .وفي اعتقادي ان مسرحية « الراهب » للويس عوض قد حلت هذا التناقض بـين خلو اول تراجيديا مصرية من البطل ، وميلاده في عمل روائي ، اذ ان شخصية « ابـــا توفر » تحمل في تكوينها كافة مؤهلات البطولة التراجيدية(١) ومعنى ذلك ان ثورية « اهل الكهف » في المستوى الفني ، هي انها اضافت الى تقاليدنا الادبية المصرية مغزى هاما هو ان ميلاد اول مسرحية مصرية كان يتضمن مختلــف مظاهر السلب والايجاب في البناء الدرامي . لقد اختار لويس عوض فيما بعد نفس المرحلة التاريخية التي وقع عليها اختيار الحكيم ، مصر المسيحية ، ولكنه استطاع ان يخلق البطل التراجيدي خلقا كاملا مستقلا . ومع هذا فقـد حدث ذلك بعد ثلاثين عاما من تاريخ النشأة الاولى للتراجيديا المصرية (ما احوجنا اذن الى نقد مصري اصيل يرصد في صبر واناة تطور تقاليدنا الادبية ويستخلص الميزان الخاص بنا في تقييم ادبنا الحديث) .

ان مصر في « اهل الكهف » ليست هيكلا عظميا من الاحداث ، فقد اختـــار الفنان مدينة طرطوس لتكون هذا الهيكل . اما مصر فقد اختار لها ان تكـون اللحم والدم المحيط بهذا الهيكل ، والروح التي تدب في اوصاله فتشعل بين جنباته نيران الحياة . لهذا كانت العلاقة بين « اهل الكهف » ومصر الحديثة هي علاقة الاوراق الخضراء بالجذور الغائرة في التربة ، وليست علاقة الاصل بالصورة . ان « اهل الكهف » هي مصر الفكرة ، وليست مصر الواقع الفوتوغرافي .وهكذا كانت « الراهب » عند لويس عوض ، بمثابة الدورة الجدلية بين مصر الفكرة ومصر الثورة ، كذلك كانت العلاقة بين « عودة الروح » و « اهل الكهف » هي العلاقة الجدلية بين مصر الفكرة ومصر الثورة . وليس من قبيل المصادفة اذن ان تكون ريادة هذين العملين ليست مقصورة على جانب دون اخر ، فهـــما عملان رائدان فنيا — كعمل روائي وعمل مسرحي — كما انهما عملان رائـدان فكريا كمضمون فني يستلهم وجهة نظر شاملة في مصر والثورة معا ، تلك هي فكرة الموت والبعث او نظرية الخلود . وهي الفكرة المشتركة بين توفيـق الحكيم ولويس عوض كانعكاس فني وفلسفي للفكرة المصرية التـــي سادت على التفكير الوطني في مصر ابان عصر النهضة . فهو لم يكن قط عصر طغيان

---

١ — راجع دراستي النقدية « الامير الحائر بين الارض والسماء » المنشورة في مجلـة « ادب » اللبنانية العدد الثاني ١٩٦٢ (والمنشورة ايضا بكتابي «ثورة الفكر في ادبنا الحديث» ١٩٦٥) .

وموت . او عصر انبعاث وحياة فحسب ، بل كان عصرا مزدوجا يحمل فيطياته العصرين معا . ومن هنا كان تفكير الحكيم فى مأساه الزمن تفكيرا اجتماعيـــا نابعا من ظروف المجتمع المصري حينذاك ، وليس تفكيرا ميتافيزيقيا نابعا من الفلسفات الغربية المعاصرة . ونحن نستطيع ان نكتشف هذا الفرق بين التفكير الفني عند الحكيم ، وبين هذا التفكير عند الغرب اذا عقدنا المقارنة بين « اهل الكهف » و « سكان الكهف » المسرحية التي كتبها « وليم ساروريان »(١) .

والكهف عند ساروريان هو مسرح قديم لجأ اليه ثلاثة ممثلين قدامىيعيشون بين جدرانه في معزل عن الناس . يتوهم احدهم انه ما يزال ملكا كما كان دوره في الماضي على خشبة المسرح ، ويتوهم الاخر انه دوق ، اما الشخصيه الثالثة فهي لسيدة تتوهم هى الاخرى انها الملكه . ونحن لا نعرف عنهم شيئا حتـــى تحتمى بهم احدى الفتيات في خوف وذعر من شيء لا تدريه . وهم يقبلونها بعد تردد وبعد ان تؤدي دورا تمثيليا يؤكد انها من اهل المسرح ، فهم يرفضون ان يكون بينهم « غريب » عن التمثيل وحياة المسرح . وعندما يلاحظ « الملك »سمات الذعر على وجه الفتاة يقول لها في رفق : « لا تخافي مني ، فانني لم ار طـــول اليوم سوى عيونتخافنى . وقد اذلتني هذه القسوه مره اخرى اعمق من ذى قبل . في الايام الغابرة كنت اغطى هذا الوجـــه بالدهون البيضاء والحمراء : قناع المهرج . لكن هذا الوجه هو القناع ، اما الاخر فهو الحقيقي » . والفتاه لا ترد على الملك ،وانما هى تختزن الاجابة الى نهاية الفصل الاول حين تقـــول للدوق في حب : « منذ الدقيقة الاولى التي رأيتك فيها ، حين خرجتمنمخبئي متوقعة ان ارى العالمكله حطاما ، والحياه نفسها تلفظ انفاسها الاخيره ، فوجدتك انت بدلا من ذلك ، على خشبة المسرح هذه . منذ تلك اللحظه ، منـــذ مائة سنة مضت » . وهكـــذا يستخدم ساروريان منهجا تعبيريا ممتازا لا يدور فيه الحوار بصورة تقليدية ، فالسؤال الذى توجهه احدى الشخصيات الـــى الاخرى يجاب عـــليه بواسطة شخصية ثالثة . والموقف الدرامي الممثل في هذا « الكهف » المسرحي هو صورة مصغرة للعالم المحطم الذي كانت تختبىء الفتاة في احد كهوفه وقد ظنت ان العالم تحطم نهائيا . فهي — في واقع الامر — لم تنتقل منكهفالى اخر ،وانما انتقلتمناحدى زوايا الكهفالى زاويةاخرى . وهكذا يصبح العالم كله عند الفنان كهفا كبيرا . ولا ينجو الكهف مـــن الحطام في النهاية ، لان دوره آت لا ريب في ذلك . وليس صعبا ان نستشف من ذلـــك

١ ـــ راجع الترجمة الكاملة لهذه المسرحية فى مجلة الشهر ١٩٦٠. العددين ٢٦ ، ٢٧ نوفمبر وديسمبر لنـــور الديـــن مصطفـــى .

ان ساروبان يصور البناءالحضاري في الغـــرب وقد اصبح آيلا للسقوط او ارضا يبابا ، كما هو الحال عند « اليوت » . ومن مظاهر الخراب في هذا العالم ما يذكره «الملك» من انه احترف الشحاذه يوما فلم دمره « السيدة ذات الفراء» نظرة واحدة ، ولو نظره كراهيه ، بينما جاد الكلب الذي بصحبه معها بنظره عطف . من نقطة الانطلاق الاجتماعية هذه ــ الاحساس العميق بالدونيـــه والوحدة واليأس ــ يفكـــر الانسان عند الكـــاتب العربى في الموت كموقف ميتافيزيقى من قضية المصير والكون . اي ان البداية اجتماعية تماما ، ولكنها تنتهي الى المستويات الميتافيزيقية المختلفة لان البناء الحضاري (كما يـــراه الفنان) آيل للسقوط . على النقيض من الكـــاتب المصري الذي يبدأ من نقطه انطلاق اجتماعية وينتهي عند حدود المأساة الاجتماعية ايضا ، لان رؤياه فـــي جوهرها هي ان حضارتنا في مرحلة بناء . هكذا يعتقد « الملك » في مسرحية ساروبان انه « ميت » احيانا ، ثم يتذكر انه حي فيشعر بالاستغراب . وهكذا يصبح الجميع في حالة ضياع ، في حالة بحث « لامجدي » كما قالت الفتـــاة : « احدهم يبحث عن ابيه والاخر عن امه ، والثالث يبحث عن مأوى ، والرابع عن مكان ليختبيء » اي ان الجميع يهرولون فوق الانقاض المنهارة الـــى كهف سيؤول حتما للسقوط . ومن هنا يزاوج ساروبان بين الوجه والقناع ، بيـــن التمثيل والحياة . فاذاادى الملك دورا تمثيليا مع الملكة وساءلت الفتاة عن هذا الدور اجاب الدوق بأنهما يحيان لا يمثلان ، او اذا تساءل الملك حول مسرحية احد الكتاب الحديثين ، فان الملكة تجيب بأن شيئا لم يحدث « انها قصة حياتنا» كذلك يزاوج الفنان بين الواقع والحلم فترى الفتاة فارس الاحلام ، ويـــــرى الملك الكلب العطوف ، ويرى الدوق المباراة التي خسرها . حينئذ نفيق مع الفنـــان على هذا الحـــوار :

الملك : لقد وصلنا الى زمن ...

الدوق : اي نوع من الزمن

فهذه الدورة من السؤال والجـــــواب تضع كافة الحلول الممكنة بـــين قـــوسين كبـــيرين :

الملكة : لماذا تجمعنا على شكل حـــــلقة ؟

الملك : لانه يمكن لكل منا ان يحصل على قليل من الدفء من الاخر .

هذه الرؤيا الاشتراكية لا تجد لها نظيرا عند الملك الذي يرصد الفنـــان فى شخصيته معالم الحضارة التي يعيشها قائلا :

الملك : اننا نشعر بالبرد يا مراة .. في ليلة باردة ، وفي ميناء بارد ، وفـــي

مدينـــــه بـــــاردة .

الملكة : انت خائف ، ايها الملك .. اعتقد ، من الموت . ولكن بحق الاله ايها الرجل لا تجعل قليلا من البرد وقليلا من الخوف بحبلانك الى انسان احمق. انني ايضا اشعر بالبرد ، وكذلك هي ، وكذلك هو ، وفي حدود معرفتي قد تكون هذه ليلتي الاخيره او ليلتك ، او ليلتهما ، او ليلة اي انسان . ولكن الى ان يتلاشى عقلي كليةفانني مصممة على البقاء حية ، كما لو كان هـذا صداح البوم الاول في حياتي ، كما لو كنت انا فتاة صغيرة ابحث عن مبع الدنيا . ايها الملك انني اقول انه لايوجد موت !!رغم علمي انني لن اكون عاجلا بين الاحياء.

الحق ان منهج ساروبان في ايجاد التناقضات «الظاهرية» بين الشخصيات هو المسؤول عما يبدو من تناقض بين الملك والملكة . ولو اننا تذكرنا ان موقفا اخر كان الملك فيه « يمثل » دورا ما ، ثم اوقفته الملكة بقولها : « برافـــو » لتذكرنا انه لا فرق جوهريا بين موقفها وموقفه ، وهو القائل : « شكرا على ابقائك لي . فربما كنت استمر الى الابد بسبب الوحدة واليأس » . فالملـــك والملكة يصوغان معا موقفا موحدا نكتشف في ديناميته ــ بالتفاعل والصراع ــ موقف الفنان من البناء الرمزي للحضارة الغــربية الايلة للسقوط كما يعتقد ، وموقفه من الفكرة الاشتراكية كحل « اجتماعي » لهذه المشكلة . لهذا تنفـــرد الملكة بنهاية الفصل الاول في بلوره الموقف الفني الشامل للمسرحيه حين تقول بصراحة كاملة « استمروا اذن . تعلقوا سويا واجعلوا من انفسكم حلقـــة من الحيوانات . اركعوا ،وصلوا ، وابكوا ،وتوجعوا . فانني افضل ان ابقى منفردة ولو تجمدت حتى الموت » وتوجه حديثها الى الفتاة بصورة حاسمة : « اسمعي يا فتاة ، انا وانت لم نخترع فلسفات ولا عقائد ، اننا نصاحب الفتيان .. حتىيبلغبنا الملل الى هنا (تشير الىانفها) وحينئذ نقول ايها الفتيان نرجوكم ان تستمروا الان وحدكم. اقتلوا انفسكم باسم الرب ، او الحق او العدالة ، او الآيس كريم ، او أي شيء اخر يمكنكم ان تفكروا فيه .. اقتلوا انفسكم ثم اشرحوا هذا لنا ،سنكون هنا في انتظاركم ، وسننصت مرة اخرى لشرحكم الاحمق الذي يستدر الرثاء .. كيف كنتم مخطئين وانتم على صواب ، وكيف تكونون على صواب وانتم مخطئون » .

هذه الادانة الساخرة بكل نضال ثوري من اجل الحقيقة الاجـــتماعيه او الدينية ، تمنحنا التفسير الوحيد لموقف الملكه بعدئذ من احلام الانبياء ورؤاهم النبيلة اذ هي ترى ان هذه الاحلام عاقت البشرية عن التحدي الحقيقي الذى يوجد في كل منا « واذا كنا عدما بحنوبنا عدم ، ونرغب في ان نكون شيئـــا

يحتوينا شيء. فدعونا نكتشف كيف يمكننا ان نتم هذا التحول دون خوف ، دون اكاذيب ، دون ضعة ، دون تحقير لانفسنا وللاخرين » . اي ان الصدق الكامل مع النفس ومع الاخرين يقودنا الى الانتحار الجماعي فلا مبرر هناك لوجودنا الا اذا اردنا ان نعيش كأقنعة للخير والفضيلة ونحن مجموعة من الوحـــوش الضارية . ومن هنا لا حياة ــ حتى ولو كانت اشتراكية « او جماعة في حلقـــة تشعر بالدفء على حد تعبير سارويان » ــ مع الصدق ، وليست محـــاولـــة التجمع التي يتطلع اليها الملك « تصرف حب » وانما هي « تصرف خوف » من الاخرين ومن انفسنا علىحدسواء . وهكذا تتجاوز رؤيا سارويان العدميـــــة جحيم سـارتر القديم (الاخرون) الى جحيم اخر هو الذات .

فاذا كان الفصل الثاني والاخير تبدت لنا رؤيا سارويان وهـــي تـــزداد تماسكا ــ من الناحيةالمنهجية ــ فالمحاولة الثانيةبعد الاشتراكيةهي الاختيار الحر المسؤول عند الوجودية . لقد انضم الى سكان الكهف الاصليين مجموعه من لاعبي السيرك : دب ضخم ورجل وسيده وطفل وليد .خرج الدوق ليشتري لبنا للطفل بما لدى الملك من نقود الشحاذة ، ولكن النقود لم تكف لشراء زجاجة واحده ، فلم يكن ثمة بدمن سرقة بضع زجاجات في صندوق صغير . وهـــكذا اقبل صاحب اللبن والصبي الاخرس الذي يعمل عنده . وهنا تقع الفتاة فـــي حيرة بالغة حين يدخل الصبي ليبحث عن الزجاجات وما ان يجدها ويكتشـــف الوليد الجائع حتى يعيدها الى مكانها . لقد احبته الفتاة ، كما سبق لـــها ان احبت الدوق ، فماذا يكون الامر : « كيف اختار ؟ هل الامر سهل الـــى هـــذا الحد ؟ اني احبه . انني خجلة لهذا ، ولكني احبه فكيف لـــــي ان اختـــار؟ مـــاذا علي ان افعل بشـــــأن هـــــذا الموضـــوع ؟ من الذي اختاره ليكون ابن بائع اللبن ؟ ومن الذي اختار الدوق ليخرج ويسرق اللبن ؟ ومن الذياختار الصبي الصامـــت لينبعه الى هنا ! من الذي اختاره ليدخلويرىويفهم؟انا لم افعـــــــل » .

هكذا يضـع سـارويان الانسان امام مصيره كشيئين منفصلين . تماما كما راهن الملك على فردة حذائه حين خرج للشحاذة وشاهد مجموعة مـــن العمال تجد في هدم منزل مجاور للمسرح ــ الكهف ، فاراد ان يضحكهم ولكنهم كانوا بحاجة الى « البكاء » فراهن على حذائه ان يبكيهم ، وخسر فردة الحـــذاء . هنا يغمز الفنان كل ما يحيط به باللعنة : « فقدت حذاءك ؟ كيف يحدث للرجل ان يفقد حذاءه ؟ فقد يفقد راسه وربما قلبه او عقله . . ولكن كيف يستطيع ان يفقد حذاءه » ، ومرة اخرى يغمز الصراع العالمي بين المعسكرين حين يقـــول

والد الطفل : « انهم يحبون هذا الصراع سواء كان حقيقيا او غير حقيقــي .
وهذه المصارعة تجلب النقود في الشوارع والاعياد والكرنفالات ، وربما في
السيرك في النهايه . ان مشكلتي هي ضآلة جسمي ، ولست مـــن الضخامه
بحيث اتناسب مع دب ، اما الدوق فهو رجل ضخم يكاد يقارب الدب فـــي
ضخامته ، وستجلب لنا مصارعتهما سويا ثروة . اما لو صارعته انا،فسنكون
اضحوكة (بسرعة) هيا يا جوركي (يقصد الدب) .. » ثم تتشابك الاحداث
والشخصيات والمواقف ، فيصبح الزواج من امراة ما « حدث وقع » فـــأصبح
قانونا ، وتاريخا . كما يصبح الكهف كأي قصر مجرد مكان « لا ينتمي » اليـــه
احد . ويصل رئيس العمال الذين كسبوا فردة حذاء الملك ويعرف انه بكـــى
في داخله ولم يضحك الا تظاهرا ، لهذا يعيد فرده الحذاء ، ولكن ليعلنهم فـــي
نفس الوقت ان دور الهدم الان قد وصل الى المسرح او الكهف ولا بد من هدمه
سواء اليوم او بعد ثلاثةايام . عندئذ يتحدد يوم الاثنين موعدا لهـــدم الكهف ،
ويدير ساورويان هذا الحوار المركز :

الملك : حسن ، يا مليكي

الملكة : اجل يا مليكي

الملـــك : يوم الاثنين

الملكة : اجل ، يوم الاثنين ، اول ايام الاسبوع

الملـــك : وآخر ايام « العالم »

الملكة : اوه . اصمت

الملك : اتعلمين ان هذا هو اسم المسرح في الواقع . لقد اكتشفـــت هـــذا بالامس فقط على لوحته الامامية ...

ويختتم الكاتب العظيم مسرحيتـــه الرائعة بقـــول الملك في لحن جنائزي مؤثـــر : « وداعا اذن .. وداعا ايها الرحم . ايها الكهف . ايها المخبـــأ . ايتها الكنيسة . وداعا ايها العالم ، وداعا ايها المسرح . وداعا » .

ويسدل ستار الختام ، لنضع ايدينا على هذا اللقاء بين توفيق الحكيم ووليم ساورويان . انه لقاء التناقض لا التشابه او التقارب . فاذا كان الكهـــف عند الحكيم هو الماضي فحسب ، فالكهف عند ساورويان هو الماضي والحاضـــر والمستقبل . واذا كان الماضي عند الحكيم هو زمن محدود ومكان محـــدود فان الزمن عند ساورويان هو العدم المطلق ، والمكان هو الخرا بالمطلـــق . فالنسبية هي عماد رؤيا الكاتب المصري ، والاطلاق والتعميم هما عماد رؤيا الكاتـــب الغربي . الحضارة الغربية عند ساورويان هي العالم ، وما دامت

آيلة للسقوط ، فالعالم كله سينهار « علي وعلى اعدائي » ومن ثم لا مكان لاية حلول انسانية او اشتراكية او اختياريه وجودية . ان تماسكه المنهجي الصارم يؤدي . ـه الى نهاية الشوط ، فرؤياه الفنية ليست يائسة ، ولكنها عدميـــة كامله . وهي رؤية فنية صادقه مع الجانب المظلم من حضارة الغرب ، ولكنها رؤيا وحيده الجانب لا ترى الجوانب البناءة المشرقة من هذه الحضارة . اما توفيق الحكيم فيستمد اصالة رؤياه من طبيعة المرحلة الحضارية التي نجتازها، فاذا كانت الحضارة الغربية موتا فقط عند الفنان الغربي ، فان حضارتنا موت وبعث ، وتلك هي نواة نظرية الخلود عند الحكيم التي رافقت انتاجه من « اهل الكهف » الى « ايزيس » الى « يا طالع الشجرة » . وهـــذا هو الفـــرق الجوهري بينه وبين سارويان . فقد خرج سكان الكهف حقا ، ولكن الـــى الهاوية . اما اهل الكهف فقد عادوا الى الموت ثانية ، ولكن ليفسحوا لغيرهم بنـــاء الحضاره واعداد المستقبل . وهو ليس فرقا فنيا فحسب ، بل هو فرق فكري في الاساس ، بل هو فرق حضاري شامل اتاح للحكيم فرصة الرؤيـــا التقدمية النافـــذة .

★ ★ ★

« قوة الشعب مثل قوة الشمس لا اثر لها اذا تفرقت اشعتها وتشتتت ، ولكنها تعمل عملها اذا تجمعت وتكتلت ونظمت » . لا معنى لهـــذه الكلمات التي جاءت في تذييل توفيق الحكيم لمسرحيته « ايزيس » ـــ التي صـــدرت بعد اهل الكهف بما يزيد على العشرين عاما بعامين ١٩٥٥ ـــ الا اذا كانـــت رؤياه التقدميه من اليقظـــة وقوة الاستمرار للدرجـــة التـــي لم يفقد معها اتجاهـــه الثوري في المسرح .

ولقد قوبلت « ايزيس » عند صدورها في كتاب ، وعند ظهورها علـــى خشبة المسرح عام ١٩٥٦ بعاصفة من التعليقات المتباينة تباينا شديدا ... فبينما يقرر علي الراعي ان موقف الفنان في هذه المسرحية يمثل شيئا جديدا في نظرة الحكيم الى المجتمع فهو يجعل الكلمة الاخيرة للشعب (١) ، ويقف الى جانب هذا الراي محمد مندور ونبيل الالفي وغيرهما (٢) ، نرى فريقا آخر مكونا من توفيق حنا والفريد فرج وغيرهما(٣) يحاولون اثبـــات العكـــس فيؤكدون ان الحكيم لم يثق بالشعب بل هو يتهمه ببطء الفهم والحركة . والحق

١ ـــ راجع مجلة الاذاعة ـــ مجلد عام ١٩٥٦ .

٢ ـــ مندور في جـريدة الشعب ٣ـ٢ـ٥٧ و ١٠ـ٢ـ٥٧ و ١٧ـ٢ـ١٩٥٧ . والالفـي في جريدة الجمهورية ٢٧ـ١ـ٥٧ و ٢٤ـ٢ـ٥٧ و ٣ـ٣ـ١٩٥٧ .

٣ ـــ جريدة الشعب ١٥ـ٦ـ١٩٥٦ والجمهورية ٢٨ـ٨ـ١٩٥٦ .

ان اختلاف الراي من النقيض الـــى النقيض في حقل نقدي يدين معظمه بوجهة نظر مشاركة الى الادب والحياه ، لا بد ان يقف بنا الى حافة التساؤل : هـــل كانـــت « ايزيس » من الخصوبة حقا بحيث تبيـــح للنقاد هذا الخلاف الواسع الخصيب ؟ ام ان موقفا مسبقا من ادب الحكيم هو الذي يملي على فريق مـــن نقادنا فكرة معينة عن انتاجه بما يتلاءم أو لا يتلاءم مع جوهر هذا الانتاج ؟ أم ان مناهجنا النقدية ابان تلك الفترة النضالية من تاريخ شعبنا مع الاستعمار كانت قاصره على استخلاص الدلالات السياسية والاجتماعية بشكل متعسف هو تمزيـــق اللحم من العظم وسفح الدماء من الشرايين ؟

بخيل الي ان الاجابه الموضوعية على هذه التساؤلات ، سوف ترد الينا عفوا كلما تباعدت المسافة بيننا وبين كل ما قيل واحاط بمسرحية « ايزيس » وكلما توغلنا في البناء الداخلـــي لها . ذلك ان خصوبة العمل الفني لا تتحقق بشرط خارجي هو اختلاف الرأي حول هذا العمل ، بقدر ما تتحقق بكتشـــف الابعـــادالتي ينطوي عليها . كما ان الموقف المسبـــق من اعمال الحكيم ليس عيبا في ذاته ، فلا شك ان التاريخ الفني للكاتب يلقي الضوء الكاشف علـــى اعماله الجديدة ، ولا شك ايضا ان الناقد العلمي الدقيق هو الذي يستنـــير بتاريخ الفنان المنقود من خلال اعماله السابقة ، مضافا اليها « وجهة نظر » عامة الى الادب والحياة ... فليس « الموقف المسبق » في ذاته بشيء معيب، وانما « الجمود » على هذا الموقف برفض كل تنمية له او تطوير يفقده وظيفته الاساسية في رؤية العمل الفني من زاوية اكثر عمقا . اما المناهج النقديـــة التي تحتفى بالدلالات الاجتماعية والسياسية للعمل الادبى اكثر من غيرها ، فان القصور لا يصيبها من جراء ذلك الهدف النبيل .. فالناقـــد المنحـــاز فكريا الى وجهة ما ، يستطيع البحث عن طبيعة الرؤية الفكرية للفنان المنقود دون ان يخرج عن وظيفته كناقد اذا استطاع ان يكشـــف عن ابعاد هـــذه الرؤية في اطار العمل الادبى بمجموعة من العناصر الفنية والفكرية . اي ان القيمة « الفكرية » او «الدلالة» الاجتماعية او « الهدف » السياسي ، مـــن الممكن الحصول على اي منها ـــ نقديا ـــ ضمن الاحاطة ببقية عناصر العمـــل الفني ، وليس بمعزل عنها . فالبناء الجمالي والنفسي للعمل يشترك مـــع بنائه الفكري في تفاعل دائب مستمر . ومن هنا كان التقاط الدلالة الاجتماعية عملية شاقة عسيرة ، لانها تستلزم التعمق البصير بكافة جوانب العمل الادبي ومنعطفاته وزواياه وابعاده . بهذا الشرط وحده يمكن الحصول على اية ظاهرة فكرية او فنية من العمل الادبي دون احالته الى دمية او جثة هامدة .. سواء

بالتصور الساذج الذي يدفعنا الى النقاط ما يمكن تسميته بـ «المعنى القريب» لهذا الموقف السياســـي او تلك الواجهة الاجتماعية التي تصادفنا في احدى منحنيات العمل الادبي بغير ان نتتبع في صبر وأناة وامانة الضمير العلمي ، تشابك هـــذا الموقف او تلك الواجهة مع غيرها من عناصر العمل الادبي . فلربمـــا نصل بواسطة هـــذا التشابك الى ما يكون قابلا للاختفاء عن النظرة العجلي المسبقة ، هذه التـــي ترى لون عيني صاحبها اكثر مما تراه في العمل المطروح للنقد . فالناقد الذي لا يعنيه سوى « المعنى القريب »يـــقـــوم في واقـــع الامر باغتيال العمل الادبي والتمثيل بجثته . لانه يضطر ــ للامساك بهذا المعنى القريب ــ ان يمسك بالهيكل العظمي المجرد للعمل الادبي مهما كلفه ذلك ان يمزق اللحم المكسو به هذا الهيكل او ان يسفـــح الدماء الجارية في شرايينه . . وكان الاولى بـــه ان يضع كلا من شرائح اللحـــم والـــدم والعظم تحت الميكروسكوب حتى اذا تم له اكتشاف العمل الادبي « كـــكل » استطاع بعدئذ ان يتناول العنصر الذي يستهويه بما يشاء له من التخصص والتفصيـــل .

على هذا ، نحن نبدأ رحلتنا مع « ايزيس » الحكيم ، بأن نشير الى اختياره المادة الاوابةللاسطورة المصرية القديمة منالمصدر اليوناني المعروف «بلوتارك» . ربما كان هذا الاختيار هو اول ما يضع ايدينا على احد جوانب السلب في عمل الحكيم لا لان المصدر اليوناني غير موثوق فيه ، فهو فيما اعلم اقدم المصادر التي صاغت الاسطورة الفرعونية صياغة شبه متكاملة . ذلك ان النصوص الاوربية التالية لبلوتارك ، في العصور الحديثة على وجه اخص ،قد اعتمدت بمناهجها الاكاديمية على نقل اجزاء الاسطورة المبعثرة بـــين اوراق البردى وجدران المعابد والاهرامات ، ولم تحاول ربطها على الاطلاق ، لما بين هذه الاجزاء في كثير من الاحيان من تناقضات لا سبيل الى حلها ، او خلافـــــات لا دليل الى فهمها . حينئذ اكتفـــى المؤرخون والمصرولوجيون في اوربا وامريكا بنقل اجزاء الاسطورة المبعثرة كما هي مهما احتوت على النقائض المستحيلة التجـــاوز . وقد تفادوا بذلك اي عمل توفيقي او حل وسطـــي من شأنه ان يربط بين اجزاء الاسطورة ربطا شكليا على حساب مضمونها وجوهرها ، اي على حساب الاسطورة نفسها ، بتزييفها سواء بالبتر او بالاضافة او التحفظ .

اراد الحكيـــم اذن ان يستقي مادته الخام من مصدر متكامـــل او شبه متكامل ، ومعترف به من الاوساط العلمية ، فكان المصدر اليوناني هـــــو مصدره الوحيد . لهذا يحسن بنا ان نقرأ بلوتارك مباشرة حتـــى نتعرف على

اوجـــه النقص التي انعكست بلا ريب على « ايزيس » الحكيم . فلقد كتـب هذا المؤرخ اليوناني نصه عن الاسطورة المصرية في شكل « رسالة » الـى كليـــا . وهو يبدأ هذا النص في رقم ١٢ بقوله « هاك القصة ارويها لك موجزه اشد ما يكون الايجاز ، بعد ان حذفت منها كل ما لا يفيد او ما لالزومله(١)» ويعلق الدكتورحسن صبحي بكري في مقدمة الترجمة العربية تعليقا هاما حين يقول ان بلوتارخوس قد « استغل حوادث أسطوره ابزيس وأوزوريـــس لتفسير آرائه في الاخلاق والدين والفلسفة » . معنى ذلك ان ثمة شائبتـــين رئيسيتين ـــ ولندع التفاصيل الان ـــ في المصدر اليونانـــي : اولهما انـــه «ناقص» ، والاخر انه صيغ وفق مقولات بلونارك فيالاخلاق والدين والفلسفة، اي ان النص الذي بين ايدينا هو الركيزة المؤولة عند بلوتارك تأويلا يتفق وارائه ومعتقداتـــه

هـــذا اول جوانب السلب في عمل توفيق الحكيم . فقد انعكس بلوتارك بشائبتيه المذكورتين على مسرحية « ايزيـــس » اذ هي اعتمدت على احداث الاسطورة كما رواها بلوتارك ولم تعن قط بما لدى المراجع الاوروبية الاخرى من ثراء بالرغم من كل ما يعتريها من تفكك وعدم اتساق (٢) . ولكن توفيـــق الحكيم اراد من جهة اخرى ان يعوض هذا النقص في « الهيكـــل العظمي » للاسطورة بأن يبث فيه روحا ، وان يكسوه بما لدبـــه من لحم ودم . . فجعل من قضية (الموت والبعث) عمودا فقريا للمسرحية ، وهو الامر الذي لـــم يتنبـــه اليه اولئك النقاد الذين اخذوا عليه ابتعاده النسبي عن الاصل المصري القديـــم للاسطورة ، دون ان يبرروا ذلك باعتماده على بلوتارك . ولربمـــا كانت اسطورة « ايزيس واوزوريس » هي النبـــع الاول الذي استقى منه الحكيم نظرية الخلود التـــي اودعها روايته الرائدة « عودة الروح » جاعلا من هـــذه الاسطورة بالذات اطارا رمزيا للروح الخالدة في ارض مصر . ومن هنـــا استطيع القول دون اية محاولة اجتهادية للتخريج المتعسف ، ان محور الموت والبعث في ادب توفيق الحكيم انما شق طريقه مـــن استلهام الفنـــان لمضمون هـــذه الاسطورة وجوهرها العميق . . قبل تطبيقها على احداث مصر المعاصرة . اي ان « ايزيس واوزوريس » كانت بمثابة الصياغـــة النظرية لفكرة الخلود عبر الموت والبعث التي حاول الفنان تطبيقها رمزيا في « اهل

١ ـــ ارجو متابعة نصوص بلوتارك في الترجمة العربية للدكتور حسن صبحـــي بكـــري ـــ الالف كتاب ـــ دار القلم ـــ القاهرة .

2 - S.H. Hooke, Middle Eastern Mythology, 1963.

الكهف » وواقعيا في « عودة الروح » . ثم ها هوذا بعد ربع قرن من الزمان يعيـد صياغة الاسطورة نفسها مباشرة حتـى يؤكد ارتباطه بالمعنى النظري السابق على ضوء تطبيقه هـذا المعنى على تاريخنا الحديث . وهكذا افلـت الحكيم من ربقة بلوتارك حين اتجه في ثقة واعتداد الى القيم الروحية السامقة التي تشتمل عليها الوحده الحضارية المزقة في التاريخ المصرى منذ ايام الفراعنة الى عصرنا الحاضر . فكما ان الحكيم اراد من « اهل الكهف » ان تكون صياغة وحدوية لتاريخنا الحضاري ، فجمع فيها بين عصورنا الرئسية المختلفة دينا والمتحدة جوهرا .. اقبـل في « ايزيس » يكرر نفس المحاولة العظيمة متخذا من نظرية الخلود ، محورا فكريا يدور من حوله ثنائى الموت والبعث في حركة جدلية عميقة ، عاكسا هذا الجوهر الفلسفى على واقعنا الاجتماعي المباشر . من هنا كان لا بد من ان يستغنـي عن الكثير مما اورده بلوتارك وان يضيف من عنده الكثير مما لم يورده المؤرخ اليوناني .

هكذا نستقبل الفصل الاول من « ايزيس » الحكيم ، وقد خصص الفنان منظره الاول لتصوير القهر من جانب السلطة ضد جماهير الشعب ، ممثـلا السلطة بشيخ البلد والشعب بمجموعة الفلاحات البائسات . كذلك تصوير هروب المفكرين والكتاب « على شاكلة نوت » من المسؤولية تحت شعـار (التسجيل فقط) او الفن للفن . وفي الجانب الاخر يبرز الكاتب المناضـل «على شاكلة مسطاط» والخير الممثل في كل من ايزيس واوزوريس . فاذا كان المنظر الثانـي شاهدنا « خدعة الموت » كما يدعوها المصرولوجيون في اوربا حين يذكرون خديعة طيفون او « ست » لشقيقه اوزوريس وكيف صنع له صندوقا مذهبا في حجمه تماما ، ثم القى به في النهر . اما المنظر الثالث فتسجيل لدور شيخ البلد في تضليل الشعب وتحذيرهم من ايزيس . وما ان نصادف ايزيس في المنظر الرابع عند نهاية الفصل الاول ، حتى نرافقها مع الغلام الذي شاهد الصندوق وهو يجري في النهر ، ونستمع اليه يحدثها عـن صديقه الذي حاول ان يلحق بالصندوق فمات مع التيار المندفع . حينئذ يقول الغلام :

الغلام : .. ومات من اجل هذا الشيء دون ا ن يعلم ما فيه .

ايزيس : .. لقد مات من اجل شيء عظيم دون ان يعلم .

وفي مكان اخر يقو ل الغلام :

الغلام : سوف نسير طويلا .

ايزيس : سأسير الحياة كلها (١) .

وتبدأ ايزيس رحلتها الـى ببلوس عندما يشير اليها بذلك احد الملاحين العابرين في النهر . فما ان تصل في بداية الفصل الثاني قصر ملك ببلوس حتى تجيب الحراس على سؤالهم حول الرجل الذي تبحث عنه « حيثما حل يبعث الحياة ، يغير الحياة » . وتلتقي ايزيس بأوزوريس الذي علم اهل ببلـوس ما افاض عليهم بالخيرات ، الا ان ايزيس واوزوريس يطلبان الى ملك البلاد ان يسمـح لهما بالرحيل من اجل « الارض » التي نناشدهما العودة « ان السوء لا يأتينا من ارضنا ولا من نيلنا» . ويحتج الملك على هذا الطلب العجيب قائلا لايزيس : « انت تريدين مني ان انزع العمود الضخم الذي يقيم سقفه ويدعم اركانه » . ثم يكتشف ملك ببلوس حقيقة ايزيس واوزوريس ، فيبدأ في معاملتهما معاملة الملوك ، غير ان اوزوريس سرعان ما يقول للملك : « ما من شيء يعدل عندي في الشرف نداءك لي ايها الصديق المصري » ، فيودعهما الملك الفينيقي في طريقهما الى مصر . وهناك نلتقى بتوت ومسطاط الـذي ما يزال يحمل لافتة المفكر المناضل : « انا لا أحـب الجلوس راكدا بجـوار البردى ـــ ولا اقتنع بالنفخ في مزامير القصب ـــ احب ان اخوض الحياة وارى الناس » . ونعلم من حوار توت ومسطاط ان المصريين يتحدثون هـذه الايام عن رجـل عجيب يدعونه بالرجل الاخضر لانه يحول صحراءهم الى خصب . وبعد قليل يتعرف الاثنان على الرجل الاخضر الذي لم يكن سوى اوزوريس متخفيا مع زوجتـه ايزيس ، وعندئذ يتحول توت عن موقفه التسجيلي الخامل الى موقف الكاتب المناضل، وينتمي الى قضية الشعب الممثلة في محنة اوزوريس ويتعهد بذلك امام مسطاط وايزيس . اما مسطاط فيؤكد : « ان اخفـاق اوزوريس ليحمل معنى فاجعا . انه لطمة كبرى لكل شيء طيب على هـذه الارض . ان اخفاقه هو اخفاق للحق والخير والشرف .. اخفاق لي ولك .. ولكل من يدافع عن المثل العليا » . ولكن بقية الجماعة التي كان يأمل توت منها خيرا ، قد اشتراهم طيفون ، فهم الان في قصره : « يدبجون له اناشيد مجده ويذيعون عن حكمه المآثر ، وينفخون له في المزامير » ويتمتم مسطاط في مرارة لا تقارب اليأس : « نعم . في يده قوى كثيرة .. حتى القوى التي كـان يجب ان تكون في صفنا . يا للخيانة ! » . حينئذ تتبلور شخصية توت الجديدة:

« توت : نعم اعتمد علي !.. اني اليوم غيري بالامس . في الماضي كنت

---

١ ـــ هذا النص وجميع النصوص المقتبسة عن « ايزيس » ماخوذة من الطبعة الاولـى ـــ ١٩٥٥ ـــ مكتبة الاداب بالجماميز بالقاهرة .

أكتفي بالنسجيل . اراقب واسجل . اما الان فموقفي قد تغير ، لان كل شيء، كما قلت أنت ، قد اتضح لعيوننا . بالامس لم تكن أمامنا قضية واضحة .أما الان فنحن أمام قضبة هي بالفعل قضيتنا قبل أن تكون قضية أوزوريس ، اما أن نترك طيفون ينتصر وتنتصر معه أساليبه ، واما أن ننصر اوزوريس وننصر معه خيره ومبادئه . اما أن نسلم للمغتصب كما سلم الاخرون ، واما أن نقاوم »

لقد عثر اتباع طيفون على أوزوريس مرة اخرى ، ومزقوه اربا اربـــا ووضعوا كل عضو من اعضائه في كيس ، وحملوا الاكياس الى قواربهم ثـــم مضوا نحو الجنوب . وهنا ينتهي الفصل الثاني . وكنا قد علمنا من بدايته أن ايزيس قد حملت وولدت ابنا دعته حوريس . وهانحن مع بداية الفصل الثالث بعد خمسة عشر عاما وقد أصبح الطفل شابا فتيا ، يستعد مع امه وتـــوت ومسطاط لذلك اليوم المرموق حيث ينتزع السلطة والعرش من يدي عمه الآثم فيستردهما كحق سليب . وهكذا تصبح هذه القضية هي المحور الذي يختلف حوله الثلاثة . فايزيس ترى أن العرش لن يعود الا اذا استخدمت نفـــس أساليب طيفون في الخديعة والمراوغة ، ومسطاط يرفض أن تكون الغايـــــة تبريرا للواسطة ، واما توت فيصغي اليهما يفكر ، الا انه يحسم رايه اخيرا بالانضمام الـــى ايزيس ، فيودعهما مسطاط : « انـــي لم اناصر حوريس لانه حوريس ، بل لانه يمثل مبادىء . فاذا ضاعت هذه المبادىء فلا معنى عندي لانتصار حوريس . لن أخون القضية الحقيقية من اجل نجاح شخصي . لا .. لن أخون .. هذهكلمتي .. وليس لي الان الا ان اذهب واقول لكم :وداعا..» وتبدأ ايزيس عملها فتتفق مع شيـــخ البلد مقابل ما يريد من فضة وذهب ثم تبدأ المناورة بتحدي حوريس لطيفون أن يبارزه . ويكاد طيفون أن يقتل ابن اخيه لولا تدخل شيخ البلد ــ البارع ــ في اللحظة الاخيرة مقترحا أن تنعقـــد محكمة الشعب العليا . ويوافق طيفون ، فيفاجأ أولا بانضمام توت الـــــى ايزيس ، ويفاجأ ثانيا بدخول ملك ببلوس معلنا للشعـــب كـــل مـــا حـــدث لاوزوريس ، وكان طيفون يخفيه طوال مدة حكمه ، أعلن تفاصيل المأســـاة التي حاكها طيفون وانصاره ، فما كان من الشعب الا أن نادى حوريس ملكا على عرش البلاد ، وهتف « الموت للقاتل » ولكن ايزيس تحذر ابنها منتلويث يده النقية بدمه الدنس : « حسبنا الشعب وقد عرف أخيرا الحقيقـــــة » . ويسدل ستار الختام .

***

سوف نلاحظ أولا ، أن مسرحية «ايزيس» كغيرها من مسرحيات الحكيم

تحمل الى جانب وجهتها الرئيسية ، بعض الزوايا الثانوية التي تتحول فـــي مسرحياته الاخرى الى وجهات رئيسية ، والعكس بالعكس .أي أن ما نراه محورا رئيسيا في ايزيس ، قد نرى ظلالا له في مسرحية أو مسرحيات اخـــرى للحكيم ، والعكس صحيح ايضا . اقول ذلك وأؤكد عليه حتى لا نتورط فـــي تلك الظلال التي تخيم على مسرحية ايزيس من أعمال الحكيم الاخرى،كمشكلة السلطة والحرية وقضيـــة الالتـــزام في الادب ، والتناقـــض بين الســـلام والاستسلام ، وبين الغاية والوسيلة ، وبين ما دعاه الحكيم برجل العلـــم ورجل السياسة . ان هذه المشكلات والقضايا جميعها ليست الا ظلالا لتفكير الحكيم المتصل حول مستقبل الانسان وحاضره . وهي ظلال تنعكس تـــارة كأرضية للدراما وتارة اخرى تستقيم أعمدتها وتتكاثف عتمتها بحيث انها تكاد تحجب المدلول الرئيسي الكامن في هذه المسرحية أو تلك . فالحكيم يثير قضية الالتزام في الادب على النحو الذي نشاهده في الصراع بين توت ومسطاط . ولم يحاول أن يجرد القضية من مضمونها الاجتماعي بأن يحاصر الفكرة بين أسوارها التجريدية فيقع من ثم في التعميم والاطلاق — على المستوى الفكري — والمباشرة والتقرير علـــى المستوى الفني . وذلك بأن يصبح الصراع بين الطرفين حوارا ذهنيا يقوم على مهارة الجدل والمحاجاة المنطقية. وانما بدأ الصراع في قضية الالتزام بمسرحية ايزيس ، من الارض الاجتماعية ومشكلاتها التي تبدت في صورة « أزمة الضمير » بين تكريس الفن للفن (النفخ في المزامير) أو تكريسه للنضال الاجتماعي (قضية أوزوريس) . والحكيم بذلك يـــزاوج بين المشكلة في عالمها الرمزي ، ومصدرها الاصلـــي — كعمليـــة اسقـــاط سيكلوجي — في العالم الواقعي . فقد كانت قضية الالتزام في الادب من أخطر القضايا التي واجهت الادب المصري الحديث في اطار المعارك النقدية التـــي اثيرت حينذاك (١) حيث صدرت « ايزيس » الحكيم تصور موقف كاتبها الذي لم يشترك في المعركة النقدية بصورة مباشرة . والصراع بين توت ومسطاط ينتهي بعملية تحول مزدوجة . فهي من ناحية تحـــول تـــوت عـــن الموقـــف « التسجيلي » الى الموقف (النضالي) ، ومن ناحية اخرى هي تحول مسطاط عن المشاركة في اعتلاء الحق عرش السلطة عن طريق المشاركة في اعـــتلاء الباطل والخديعة والمراوغة عرش الوسيلة الى هذه السلطة . ان عمليتـــي التحول هاتين تدلاننا على احدى سمات التوفيق والاجادة في منهج الحكيـــم

١ — عام ١٩٥٤ بين العقاد وطه حسين من جانب ، ومحمود العالم وعبد العظيم انيس ولويس عوض من جانب آخر .

التعبيري . وهى الاعتماد على التناقضات الكامنة في الشخصية أو الحدث أو الموقف في ايجاد حركة داخلية في البناء المسرحي . لهذا لم يجنح مطلقا الى تغيير توت على أثر « جدل عقلي » بينه وبين مسطاط وانما على أثر « صراع اجتماعي » بلغت به قوة الجذب ان شد اليه توت في جانب النضال من أجل الحق والتقدم . فبالاضافة الى أن هذه النقطة هى احدى الركائز المنهجية في تفكير الحكيم حيث يجعل من الحركة الاجتماعية منطلقا لكافة الصراعات والتغيرات الكامنة في احشاء الواقع والصعيد الفكري على حد سواء ، فان هذه النقطة ايضا تعد احدى الركائز الفنية في مسرحية ايزيس حيث لا يجعل منها معرضا او متحفا ذهنيا للصراع بين الخير والشر . اذ بينما تقف ايزيس الى جانب توت ومسطاط وحوريس واوزوريس موقف الجبهة الواحدة المتحدة ، فاننا نلحظ التناقضات الدينامية بين كل شخصية واخرى . ولهذا السبب بالذات ، جاءت المسرحية عملا حيا متحركا . غير انني اعود الى قضية الالتزام التي اثارها الحكيم في هذه المسرحية واقول انها لم تكن قط المشكلة الرئيسية في الدراما ، وان كانت قد شاركت في المعركة الدائرة في الحقل الادبى المصري آنذاك برأي صاحبها الذي يعتد به ، وهو الوعي الكامل بأهمية الانضواء الثوري تحت راية التقدم الاجتماعى في اطار الادب الرفيع .

كذلك هناك قضية « السلطة » التي لاحت لنا في الافق منذ دبر طيفون المؤامرة لشقيقه أوزوريس وكيف دارت رحى الاحداث حول محاولة ايزيس استرداد العرش السليب . وتبدو هذه القضية طوال المسرحية ، وكأنها قضية رئيسية ، بينما ليست هي في واقع الامر سوى « الهيكل » العظمي للاسطورة التي كساها الحكيم بمضمون فني آخر يسهل الحصول عليه من مراقبة الاحداث الواقعة بين « موت » أوزوريس و « بعثه » مرة ثانية . فهذه الاحداث لم تكن سوى التفاعلات الدائمة بين مرحلتي الموت والبعث لصياغة نظرية الخلود في ميلاد « حوريس » الابن . ولربما كانت هذه « الوقائع » الجاهزة في الاسطورة هي التي امدت الحكيم بأبسط الصور الفكرية وارقاها في نفس الوقت لتقييم فكرة الخلود المصري تقييما فنيا .

الا أن هذا التقييم خانه التوفيق مرارا كما قلت ، حين كان الحكيم يستمد مادته الخام من بلوتارك .. فلقد شغل بلوتارك بالربة والملكة ايزيس ، واغفل تماما البطولة التراجيدية الرامزة اليها شخصية أوزوريس اله الخصب المعذب (١) فبالرغم من أن خلو « اهل الكهف » ــ أول

٢ ــ راجع كتاب « المسرح المصري » ــ د . لويس عوض ــ ١٩٥٤ ــ دار ايزيس بالقاهرة .

تراجيديا مصرية ـــ من البطل التراجيدي المصري ، لم يكن عملا مبررا فنيا ، فان « ايزيس » تصرخ وتحتج بأن مأساة أوزوريس تتضمن بطولة تراجيدية «جاهزة» هي بطولة اله الخصب الذي يضمر خطيئته في اخصابه . لا شك أن الحكيم رفض من النص البلوتاركي لاهوت ايزيس واوزوريس ، فجعل منهما بشرا عاديين ، ولكنه كان يستطيع أن يعادل بطولة اله الخصب المعذب معادلة موضوعية تتناسب مع طبيعة المرحلة الحضارية التي يرمز اليها من خلال العمل الدرامي . لقد تسبب غياب اوزوريس كبطل تراجيدي عن مسرحية ايزيس في كافة المسالب التي أخذها بعض النقاد ـــ كلويس عوض ـــ (١) على توفيق الحكيم . . كأن يقال على سبيل المثال انه لم يفهم معنى حجاب ايزيس أو حادثة العقرب الذي لدغ حوريس . أو كيف انه احتال على وصول جثمان اوزوريس الى ملك ببلوس فقال انه بيع كالرقيق من بعض الملاحين ، وكيف أنه اغفل حكاية الشجرة التي ضمت الصندوق بين احضان جذعها الضخم .

ان توفيق الحكيم لم يترجم بلوتارك حرفيا ، فقد رفض منه الكثير وأضاف اليه الكثير . بل ان الحصيلة النهائية لمسرحية الحكيم تؤدي بنا الى نقيض ما أراده المؤرخ اليوناني ، حين جعل من المسرحية تجسيما دراميا للصراع بين الخير والشر . هكذا نفسر لماذا لم ينصرف الحكيم الى تفاصيل الاسطورة فاستعاض مثلا بقول ملك ببلوس لايزيس : « أنت تريدين مني أن أنتزع العمود الضخم الذي يقيم سقفه ويدعم أركانه » عن تصوير حكاية الشجرة التي ضمت صندوق أوزوريس . كما أنه حاول أن يصوغ حوريس في قالب قريب من شخصية هاملت فلا تصبح القضية مجرد الحصول على العرش ـــ كما هو الحال في مسرحية « أوزوريس » لعلي أحمد با كثير (٢) ـــ وانما تصبح تجسيدا واعيا عميقا لحيرة الانسان المعاصر وعذابه بين الرفض والقبول (الذي انعكس بدوره في صورة اخرى بين توت ومسطاط) من أجل المثل العليا والقيم الانسانية التي ناضل من اجلها أوزوريس . ولهذا السبب أميل الى القول بأن توفيق الحكيم لم يقصد قط الى استلهام مأساة أوزوريس كمأساة ، بل كمشجب يعلق عليه ثياب أفكاره الراهنة الخاصة بالمجتمع المعاصر له . ومن هنا انصب اهتمامه أساسا على شخصية «ايزيس» التي كافحت وناضلت من أجل الحق ، وان تم لها النصر بوسائل غير مشروعة في

١ ـــ المساء ١٦ـــ٦ـــ١٩٥٧ و ٣٠ـــ١ـــ١٩٥٧ .

٢ ـــ يناير ١٩٥٩ ـــ الطبعة الاولى ـــ الشركة العربية للطباعة بالقاهرة .

عرف أوزوريس ومسطاط ،وان تم ذلك فنيا بطريقة مفتعلة هي وصول ملـــك ببلوس فجاة الى محكمة الشعب المصري « حسب خطة موضوعة من قبل » ليعيد الحق الى نصابه .

كان غياب البطل التراجيدي المصري من هذه المسرحية اعلانا حاسمـــا بغيابه من أعمال الحكيم جميعها ، لان الفرصة المهيأة في جسم الاسطورة قـــد ماتت نهائيا باستخلاصه العمود الفقري لمضمونها الكامن في نظرية الخـــلود كصياغة نظرية للجدل الحي العميق بين الموت والبعث في حياة مصر ،واغفاله التام للعمود الفقري لشكلها الكامن في البطل التراجيدي .وبالرغم من ان علي احمد باكثير في مسرحيته قد اعتمد على النصوص المصرية القديمة المبعثرة(١) وليس على النص اليوناني ، فانه لم يوفق ايضا في تصور البطولة التراجيدية لاوزوريس . . . اذ نراه يتفق مع الحكيم في موقف ايزيس من معركة السلطة « شر لا بد ومن ورائه الخير » (ص ٩٧) . واذا كان با كثير قد وصـــف الشعب على لسان ايزيس بالاخلاص والوفاء (ص ١٠٦) فان الحكيم آثر ان يجعله مضللا من جانب الخونة . ولقد اضاف با كثير باقترابه من الجو المصري القديم للاسطورة فكرة « أنصار اوزوريس » المتجمعين في شمال الدلتا . وان كان باكثير لم يعنه كثيرا التركيز على اتهام طيفون او «ست» لايزيس بالزنا مع حوريس ، فان الحكيم جعل من هذا الموقف مشهدا دراميا كامـــلا . غير أن اوجه التقارب والخلاف هذه بين باكثير والحكيم لا تفسر لنا التقاءهما في غياب البطولة التراجيدية عن مسرحية كل منهما في حدود اي تعريف لهذه البطولة من اليونان الى العصر الحديث .فانه من الغريب حقا أن يتناقض الحكيم مع زميله باكثير في المحور الاساسي لكل من المسرحيتين ، ثم يتفقان في اغتيال بطل المأساة ، او في عدم انباته في أرض المسرحية المصرية . فقد بلغ التناقض بين الكاتبين مداه حين اقتصر الصراع في مسرحية باكثير على الصفات المجـــردة : الخير مع الشر ، والحكمة مع القوة . وهو يلتقي بذلك المفهوم الميتافيزيقـــي للصراع الانساني مع مضمون رسالة بلوتارك حول ايزيس بالرغم من أنه لم يستوح هذه الرسالة في صياغة مسرحيته . وهكذا ينقذ حوريس عمه الخائن من القتل وهو يلخص فكرة باكثير وبلوتارك الميتافيزقية قائلا « . . ويحكـــم ليس خلاصكم في قتله وقتل أمثاله ، وانما خلاصكم في نفوسكم وايديكم . . ان قتله لن يفيدكم شيئا ولن ينقذكم من شر ما هو كائن في ضمير الغيب » (ص

١ ــ راجع النص العربي المترجم بقلم كمال الدين الحناوي ــ اساطير فرعونية ــ الكتاب الماســـي ــ الدار القومية للطباعة والنشر بالقاهرة .

١٣٣) . وعلى ضوء هذا المفهوم الميتافيزيقي تصور باكثير دور ايزيس فـــى المسرحية وكأنها المخلص القادم الى ببلوس لشفاء المرضى .

أما توفيق الحكيم ، فبالرغم من أنه على النقيض من با كثير ، في اعتماده شبه الكامل على النص اليوناني لبلونارك ــ في صياغة الاحداث ــ الا انــه كان علـــى النقيض من باكثير وبلوتارك معا في صياغة الفكر والمجتمع . فهو لم يصف الشعب بالوفاء حقا ، بل آثر وصفه بالتضليل ، الا أن الصـــــراع الطويل المر خلال المسرحية كان صراعا اجتماعيا في جوهره : الشعب ضــد اعداء الشعب . وما بقي فكله وسائل تخضع لاصول التكنيك المؤقت ، على ضوء الاستراتيجية البعيدة المدى . ومن هنا يرتبط معنى الموت والبعث فى «ايزيس» بنظرية الخلود عند توفيق الحكيم ، التي استخدمها فيما مضى ومصر تعاني ويلات المخاض والولادة حين كتب « عودة الروح » و « أهل الكهف » . . وعاد مرة أخرى يجسد بها آلام مصر الثورة التي كابدها الشعب المصري منذ بداية الخمسينات ، وهو يناضل الغزو الخارجى ممثلا فى الاستعمار ، ويكافح الاستبداد الداخلي ممثلا في الرجعية . هذا الفنان العميق الايمان بخلود مصر وارضها وروحها وشعبها ، يعود فيؤكد لنا في أزمة الازمات الا نخاف الموت لانه ليس الا جسرا الى البعث والحياة الدائمة التجدد .

ومعنـــى ذلك ان محور الموت والبعث او نظرية الخلود في أدب توفيق الحكيم هو المحور السائد على مراحل أزمة الروح المصرية مع الواقع الخارجي حينا ، وواقعها الداخلي أحيانا . ومعنى ذلك أيضا أن هذا المحور ليس الا واحدا من الخيوط العديدة التي تتشابك فيما بينها لتكون وجهة النظر الشاملة لهذا الفنان التقدمي والمفكر الثوري . أما السبب في بقاء هذا الخيــط الاول ــ الموت والبعث ــ محورا فنيا وفكريا حتى أحدث مراحل تطور توفيـــق الحكيم فان هذا ما تجيب عنه المسرحية التي شغلت بال النقاد والقـــراء والمشاهدين أمدا طويلا : « يا طالع الشجرة » .

***

« ان الجمال القديم قد استوى على عرشه ، وما علينا الا ان نعبده . أما الانتاج على غراره فلغو وتكرار لن يضيف جديدا ، ولا ينفع الا الطلاب فـــي تمريناتهم ، وحذاق المقلدين المرتزقين من حرفة محاكاة الاقدمين . والاف منهم يظهرون في كل جيل وفي كل فن ، ويعيشون على براعتهم واجادتهم في النقل الامين للجمال الخالد . ولكن الابتكار يجب أن يستمر . وهو لن يسمى ابتكارا الا اذا شق طريقا آخر غير مألوف ولا معروف ، حتى وان كان غير مستساغ . . ولا بد من الخيار بين أمرين : اما أن نجلس بجوار الجمال الخالد نـــردده

ونكرره . واما أن ننهض لنرتاد قيما جديدة لا تستسيغها أذواقنا القديمة ... وفي رأيي أنه لا داعي الى الاختيار هنا . يكفي أن نقبل الامرين معا : نعيش مع الجمال الخالد التقليدي ونستمتع به ، وننهض مع ذلك أحيانا لنرتاد الجديـــد ونفتح صدورنا صابرين على متاعب غرابته » .

باستثناء هذه الاسطر التي جاءت قبيل نهاية مقدمة « يا طالع الشجرة» .. تكاد تصبح بقية المقدمة كلمات مضللة . ذلك أن مجرد الحديث عن المسرح الجديد في أوربا المعاصرة في صدر الحديث عن « يا طالع الشجرة » من شأنه أن يورط القارىء في لبس شديد اذا ما انتهى من قراءة هذه المسرحية . فهى تتضمن بلا شك اضافات عديدة الى التكنيك المسرحى المصري ، غير أن هذه الاضافات لا تلتقـــي بها دفعة واحدة بين احضان بيكيت ويونسكو وروبيـــر بنجيه . ان هذه الاضافات التي لا تعدو أن تكون الفاء لفواصل الزمان والمكان لا علاقة لها باضافات مسرح العبث أو اللامعقول . اضافات الحكيم ترتبـــط عضويا بهذا الذي يريد أن يقوله من خلال عمله الادبي . وما يريد أن يقوله في « يا طالع الشجرة » ليس جديدا على الاطلاق . انه تطور طبيعي لمحور الموت والبعث في نظريةالخلود التي شغلته بها الروح المصرية منذ بواكير انتاجه . وبالتالي ، فان الاضافات التكنيكية التي نلمس آثارها على « يا طالعالشجرة» ليست الا انعكاسا لهذا التطور الفكري وتفاعلا معه . ومن هنا كانت تلـــك الاضافات صدى مركزا لفكرة الموت والبعث في مرحلة جديده لا علاقة لهـــا بالبعث ولا باللامعقول . وهي مرحلة سبق لتوفيق الحكيم أن أشار اليها في مسرحية « ايزيس » حين جعل من أوزوريس في ببلوس رسولا للحضـــــارة المصرية بوجهيهـــا المـــادي والمعنوي . على النقيض مـــن باكثر ومفهومـــه الميتافيزيقي الذي أملى عليه ان يجعل من ايزيس (متجاهلا اوزوريس بالرغم من اختياره له عمادا للمسرحية) مجرد ساحرة تشفي المرضى . ان هـــذه الاشارة من الحكيم الى ان مصر « أصل الحضارة » بمثابة الرمز الشامـــل الى خلود الروح المصرية خارج الزمان والمكان . فهى ليست قاصرة علىارض مصرالقديمة او الحديثة وانما هى تتجاوز عقارب الساعة وأسوار علـــم الجغرافيـــا الى آفاق بعيدة لا تحد . لقد اراد الحكيم بوعى كامل في « يـــا طالع الشجرة » الا يستخدم اطارا زمنيا خاصا كما صنع بعصر **الشهـــداء** في « اهل الكهف » او اطارا مكانيا خاصا كما صنع بمصر الفرعونية فـــي « ايزيس » .. لقد اراد ان ينبثق من اعمق ابعاد الروح المصرية التي يعبر عنها الفولكلور بكلمات تبدو كما لو كانت بلا معنى ، ثـــم ينطلق الى أرحب الاماد الانسانية التي يعبر عنها العقل البشري بكلمات تبدو هي الاخرى كما

لو كانت بلا معنى . وعندئذ يتبدى الهيكل العام في « يا طالع الشجرة » وكأنه الجسر الممتد من المنبع الى المصب ، او من الارض والجذور الغائره فـي تلافيف تربتها الى السماء والفروع العابرة في اجواز الفضاء . فبالرغـم من المصدر المحلي العميق لــ « يا طالع الشجرة » فان هذا المصدر يقوم بدور (رسول الحضارة) الى العالم الانساني اجمع ، ليؤكد الحكيم مرة اخرى فكرته القائلة بأن مصر أصل الحضارة : في المستوى الفكري يقودنا هذا الرأي الى نظرية الخلود ، وفي المستوى الفني يقودنا الى تداخل الأزمنة والأمكنة وغياب الفواصل بينها .

من هنا نكاد نتفق مع لويس عوض في قوله ان ثمه خطا واضحا صريحا قد يعرج احيانا ويمر بمحطات فرعية ولكنه على كل حال خط واضح وصريح يقوم على استخراج اساس فكري من الفن الشعبي . ولكنا نعود فنختلف معه في تلخيصه لمحور « يا طالع الشجرة » بأنه الصراع الحائر في نفس الانسان بين الفكر والمادة وبين الله والطبيعة وبين الاخصاب بالعقل والاخصاب بالجسد بل وفيها شيء كثير من تلك الصراعات الابدية بين عقل الانسان وروحه . ثم ينتقل الى القول بأن الحكيم يريد ان يقول ان الانسان متهم في جريمة لم يرتكبها بعد وهو قتل فكره لمادته وقتل روحه لجسده . والمسرحية اذن هي قصة الانسان : مأساته بين العقل والروح وبين العلم والدين (١).

نختلف مع لويس عوض في هذا « التفسير » لا لانه غير صحيح ، بل لان عملية التفسير النظري لمثل هذه المسرحية لا تصل بنا الى تقييم متكامل لجوهرها . فهي لا ترتكز على دعامة فنية من الاساطير القديمة كما هو الحال في « أهل الكهف » و « ايزيس » ، ومع هذا فان بناءها لا يختلف عن البناء الاسطوري في شيء : انها ليست مسرحية رمزية او تعبيرية او تجريدية او عينية ، الى بقية مسميات تلك القائمة المعروفة في اصول النقد المسرحي الاوربي . وهي قد تتمسك باطراف الرمز من هنا او هناك ، وقد تحاكي اعمال التعبيريين من احدى الزوايا ، ويمكن ان يقال انها تناقش قضية مجردة او انها قريبة من مسرح العبث في اشياء واشياء . الا انه يبقى بعد ذلك كله امرٌ هام هو ان بناءها ككل لايخضع لاية تسمية من هذه التسميات ككل بل هي تتخذ لنفسها مسارا خاصا هو المسار الاسطوري . وكأنما اراد الحكيم ان يستبدل الاسطورة القديمة كدعامة فنية يقيم على أساسها البناء الفكري ، باسطورة حديثة تتجاوز دور الوسيلة او الاداة الفنية الى ان

(١) راجع «مقالات في النقد والادب» ــ د. لويس عوض . مكتبة الانجلو بالقاهرة ١٩٦٤ .

كون هي بعينها البناء والاساس لا مجرد دعامة او متسجب يعلق عليه الفنان افكـــاره .

واذا عدنا الى ما سبق ان اشرت اليه منذ قليل ، وهو ان الحكيم فــي « يا طالع الشجرة » انطلق من اغوار الروح المصرية الخالصة الى ارحــب الاماد الانسانية ، وان بناء المسرحية هو الجسر الممتد من المنبع الى المصب ... لاستطعنا ان نستكمل هذا التصور الان على ضوء ما وصلنا اليه من ان الحكيم في « يا طالع الشجرة » استهدف خلق اسطورة حديثة . وقد ارادها على ذلك النمط من اساطير الموت والبعث التي عرفها الهنود في « الطفــل كرشنا » والبابليون في « تموز » والمصريون القدمـــاء في « اوزوريس » والاغريق في « ديونيزوس » كما عرفتها المسيحية في ثالونها المقدس .وجميعها تؤكد على حقيقة جوهرية واحدة هي ان الفداء طريق محتم في وجه الانسان من أجل الخلود . هكذا تظل « العنقاء » تجمع اطيب النباتات طول العــام لتبني عشها ، ولا تلبث ان تحترق هي والعش معا بين احضان اشعــــة الشمس الذهبية . وما ان تتحول الى رماد حتى تعود دورتها من جديد مع الربيع ، فينبثق عن الرماد طائر جديد يجمع اطيب النباتات طول العام ثــم يحترق بلهيب الشمس .. وهكذا . لم يشأ الحكيم ان يستلهم الرمز الفينيقي او البابلي او اليوناني ، بل ان استخدامه السابق للرمز المصري القديم في مسرحية « ايزيس » كان مقصورا على « استخدام الرمز » كمشجب علق عليه بعض افكاره بشأن القضايا المعاصرة . أما في « يا طالع الشجره » فقد استطاع ان يخلق اسطورة حديثة تضم في خطها العام الى اساطــير الفداء والبعث والخلود ، وتتمثل على وجه خاص ما تقول به المسيحية حول الصعود الالهي. ولكنها من زاوية رئيسية تستلهم احداث العالم المعاصر اطارا للمضمون المحلي الدائم التجدد والخصوبة . ولهذا السبب بدأت المسرحية من الفولكور المصري « يا طالع الشجرة .. هات لي معاك بقرة .. تحلب وتسقيني .. بالمعلقة الصينــي » وانتهت بخاتمة الصعود المسيحي . وبين البداية والنهاية كان الانسان في كل مكان ، والعقل البشري اينما وجد ، في صراع لا يكل ولا يهدأ من اجل ان تتبلور لنا في اخر المطاف هذه القضية المحددة ، فكرة الجذور والاستمرار معـــا .

من هنا تبدأ « يا طالع الشجرة » (١) بحادث اختفاء زوجة . وما ان يبدأ المحقق في التحقيق حتى يرى الزوج والزوجة معا يتبادلان الحديث : هو

(١) تعتمد الدراسة على الطبعة الاولى — ١٩٦٣ — مكتبة الاداب — الجماميز بالقاهرة.

يؤكد ان الثمار لكى تنمو نموا عظيما لابد من تسميد الشجرة بالسماد الجيد، وهى تجيب اجابة تبدو وكأنها كانت بعيده عن الموضوع فتذكر ابنتها التــي لم تولد بقولها انها هي التي اسقطتها « كانت اول ثمرة .. وانا التي اسقطتها بيدي » وهي تراها دائما ــ كما يرى زوجها السحليه المرابطة عند شجرته بالحديقة ــ جميلة يكسو جسمها الصغير الاخضرار الدائم . يستخدم الحكيم في ذلك المقطع الاول من المسرحية احدى الوسائل الفنية المعروفة بالفــلاش باك في مزيج واحد مع احدى الوسائل الادبية المعروفة بالتداعي الذهني . بواسطة الفلاش باك يستوقف المحقق عند احدى النقاط ليدرك بعينيه درجة التفاهم او اللاتفاهم الذي يعيش فيه الزوجان قبيل وقوع حادث الاختفاء . وبواسطة التداعي الذهني ندرك نحن أن اختلاف الموضوع الذي يتحدث عنه الزوج عن الموضوع الذي تتحدث عنه الزوجة لا يعني انهما مختلفان من حيث الجوهر ، فتكاد الكلمات ان تكون واحده بشأن السحلية الخضراء او البنت التي لم تولد ! وعندما تتطابق نفس الكلمات على شيئين مختلفين من حيــث المظهر ، علينا ان ندقق فيما اذا كانا على اختلاف حقيقي . فلربما كانت البنت هي السحلية ، والفنان يستخدمهما كوجهين لعملة واحدة ، ولربما كانـــت الزوجة والزوج شخصية واحدة ، بنفس المنهج التعبيري . لو اننا تصورنا المسرحية كأسطوره حديثة ، لكان في استطاعتنا ان نصل الى تلك النتيجة ، وهي أن الحكيم يخلق ما يمكن تسميته بالشخصية المزدوجة . ولكان فـــي استطاعتنا ان ننجو من عملية « التفسير » التي تتطلب معنى لكل رمز ، ورمزا لكل جزئية من جزئيات العمل الفني سواء كانت شخصية او حدثا او موقفا . لقد كان الامتزاج الذي أحدثه الفنان بين الفلاش باك والتداعي الذهني بمثابة الاداة الفنية الجديدة فقد اصبحا معا صورة كيفية جديده لاحــــدى وسائل التعبير الاسطوري. التعبير الذي يعتمد اساسا على الانطلاقة العفوية غير المبررة ذهنيا ، كما يعتمد من زاوية اخرى على الماضي في لحظة الحضور، او ما ندعوه بلغة علم النفس بالتداخل الزمني في المخيلة كالحلم . وبالرغم من انها تبدو للوهلة الاولى وكأنها اداة فنية يستوجبها السياق المجرد ، الا انها في نفس الوقت اداة فكرية تومىء الى وحدة التاريخ الزمني : الماضي والحاضر والمستقبل (الذي تمثله نبوءات الدرويش في المسرحية) كتعميق لفكرة الجذور والاستمـــرار .

ثمة علاقة في القسم الاول من المسرحية بين اختفاء الزوجة ، واختفاء السحلية في وقت واحد ، تقريبا . ولنتتبع اولا موقف الزوج من اختفاء الاولى حين يقول انه لا يشك في ان تحويل جسدها كله الى سماد شيء يسرها ،

لانه سغذي هذه الشجرة فتنتج برتقالا عظيم النمو « وهى التي نهتم اهتماما بالغا بالنمو العظيم »

ويدور هذا الحوار الهام بين الزوج والمحقق الذي اصر على خلع الشجرة من جذورها حتى يتأكد من ان الزوج لم يرتكب جريمة قتل ولم يخف جثة زوجته تحت الشجرة :

الزوج : اتريد أن تتلف شجرتي ؟!.. هل تعرف ماذا تعني هذه الشجرة بالنسبة الي ؟

المحقق : اعرف

الزوج : بل بالنسبة الى حياتي كلها ؟!

المحقق : اعرف .. ولكن المسألة تتعلق بجثة وجريمة قتل !

الزوج : هي جثتي .. جثتي انا .. والفأس التي تصيب جذع الشجرة ستصيب رقبتي .. اتفهم ذلك ؟ أتفهم ؟!

المحقق : (بعنف) الفأس !.. أين الفأس ؟!

الزوج : (يحاول ان يجلسه) انك تقتلني .. انك ستقتلني .. انك ترتكب جريمة قتل !

هذا الحوار الهام حول الشجرة ، والشجرة نفسها ، يكاد يكون همزة الوصل الفنية بين اختفاء الزوجة واختفاء السحلية . وعندما يسمي المحقق ذلك الحديث الذي تم — في الفلاش باك وبواسطة التداعي الذهنى — بين الزوج والزوجة بأنه من قبيل سوء التفاهم يدلل على امكانية وقوع جريمة القتل ، يسخر منه الزوج لانه يقف عند قشور المسميات دون جوهر المعاني. لهذا يعود الزوج والمحقق معا الى تلك الملاحظة التي يمكن التقاطها بسهولة عند اختفاء الزوجة والسحلية في وقت واحد . فاذا سأل المحقق عن سر اختفاء الزوجة — وهو الامر الذي يعنيه — سأله الزوج بدوره عن سر اختفاء السحلية ، وهو ايضا ، الامر الذي يعنيه . ويعلنه الزوج في النهاية : « انك لن تفهمني .. انك تفهم فقط ما تراه مفهوما لك .. ومهمتك ان تلقي اسئلة محددة المعنى .. وتريد ان تتلقى عنها اجوبة محددة المعنى » .

ونتابع مع المحقق ذلك الحوار الذي يدور بين الدرويش والزوج « مفتش القطار » في القطار ، وكيف ان احداثا هامة ستقع في المستقبل القريب سواء اراد الزوج او لم يرد ، سواء صدق المحقق او لم يصدق .

وجوهر الاحداث مجتمعة هو ان شجره الزوج سوف تطــرح البرتقال فى الشتاء ، والمشمش في الربيع والتين في الصيف ، والرمان في الخريف . . هذا اذا سمدت بسماد معين ولا بد من تسميدها بهذا السماد . والقطار يومىء به الحكيم في صراحة تقريرية الــى الزمن ، كما يومىء بشجرة الاعاجيب هذه الى كشوف العقل الانساني وابداعاته من الاختراعات والمبتكرات . فمــا ان يبدأ المحقق بالحفر حول الشجرة لخلعها حتى نظهر الزوجة بعد اختفاء طال ثلاثة ايام . وتهلع الزوجة على مصير الشجرة ، ولكن المحقق يطمئنها بأن « جذورها سليمة » وتتمتم الزوجة « ارجو ذلك . . انها حياته » ويـــدور الحديث بين المحقق والزوجة حول ما كان بينها وبين زوجها مما شاهد هــو طرفا منه فيما دار بينهما من حوار حول الشجره والبنت . . حينئذ تؤكــد الزوجة ان زوجها هو الذي حدثها عن البنت ، وانها هي التي حدثته عــن الشجرة . ولا يتبقى لدينا بعدئذ اي شك في أن الزوج والزوجة شخصيــه فنية واحدة ، ولكن المؤلف نسجها بادوات النول الاسطوري فجاءت عمله ذات وجهين يتكاملان في رنين واحد يثبت فساد العملة او جودتها . هكذا ايضا تلتقي الشجرة مع الابنة مع السحلية في ذلك الثوب الاخضر الذي يكســو الثلاثة من ناحية ، وفي ذلك الازدواج الذي اشارت اليه الزوجة حين اكدت انها لم تتحدث مع زوجها الا عن الشجرة ، وهو لم يتحدث معها الا عن البنت . . على الرغم من ان « المشهد » ، اي المظهر الخارجى الذي رأيناه بعيوننا، كان على النقيض من ذلك . وهذا يعني ان البنت والشجره شيء واحــد . اما السحلية فلها شأن اخر ، اذ ان الزوج ما ان يعد العدة لقتل زوجته بعد ان عادت وتحولت الــى « جدار صمت » فلم ترد عليه اين كانت طوال الايام الثلاثة الماضية ، حتى يفاجأ بظاهرتين : الاولى هي اختفاء جثة زوجته من مكانها (وقد كانت الجثة موضوعة على اهبة الاستعداد لتسميد الشجــرة حتى تثمر ثمارها العجيبة) والظاهرة الاخرى هي ظهور السلحية « الشيخة خضرة » بعد طول اختفاء ، ولكن ميتة وملقاة في الحفرة !! اي انه فــي الوقت الذيكانيتعين عليه تحويل زوجتهالىسماد لشجرة الاعاجيب ، قامت السحلية بهذا الدور ، بينما ارتفعت الزوجة عن الانظار . وكأن روحها هي التي صعدت ، اما جثتها التي لا تختلف من حيث الجوهر عن جثة السحلية، فقد تمثلت في الشيخة خضرة التي تطوعت من تلقاء ذاتها بالموت والارتماء في الحفرة . ومعنى ذلك بغير تعسف ، ان الشجرة والزوجة وابنتها والــزوج وسحليته ، يقومون جميعا ببناء هذه الاسطورة الحديثة التي ادعوهـــا باسطورة الجذور والاستمرار ، وهي تقوم على محور الموت والبعث الذي

تدور من حوله كافة اساطير الفداء والخلود ، كما انها تستفيد من المسيحية فكره الصعود الالهي بعد القيامة في اليوم الثالث من بين الاموات ، الا انهـــا تضيف بعدئذ عنصرا جديدا من شقين : اولهما مأساة الانسان الحديث في استمرار الفكر في ابتكاراته (الاختراع العجيب) حتى ولو ادى الامر الـــى هلاك الانسان واكتشاف جريمته وادانته كما كان موقف بهادر « الـــزوج » عندما خير بين اكتشاف الجريمة أو نتاج الشجرة العجيب فقال : اختـــرت الاختراع العجيب . وهي نفس المأساة التي عالجها نجيب محفوظ روائيا في « اولاد حارتنا » حين خير اهل الحارة بين السحر والجبلاوي ، فقالـــوا : السحر ، اي العلم وانتاج العقل البشري . فالابنة التي لم تولد لزوجة بهادر، هي بعينها الشجرة التي لم تثمر بعد ثمارها العجيبة .. كما ان الزوجة التى اختفت ثلاثة ايام ثم عادت فاختفت هي بعينها السحلية التي اختفت ثم عادت وماتت .. كما ان الزوجة واحلامها في الابنه التى لم تولد ، هي بعينهـــا الزوج واحلامه في الشجرة التي لم تثمر بعد . هذا البناء الاسطوري الذي يتخذ لنفسه مسارا زمنيا محددا هو ثلاثة ايام ، بينما يختلط فيـــه الماضي بالحاضر والمستقبل .. هذا البناء الذي يتخذ لنفسه مسارا مكانيا محددا هو البيت والحديقة ، بينما يختلط فيه القطار بالبيت .. هذا البناء الذي يتخـــذ لنفسه جناحان من المحقق والدرويش ليطير بهما فوق نقائض الوجود وصراعها بين التحدد واللاتحدد ، بين الرؤية الفوتوغرافيه والنبوءة .. هذا البنـــاء لا سبيل الى تفسيره او « تحليله » الى جزئيات اولية تستلهم معانيها من خارج العمل الادبي كبناء من القيم والرموز والدلالات ، وانما يتعين على الناقد ان يقوم بعملية استقطاب جميع العلاقات الداخلية في المسرحيةحول محور فكري واحد . فاذا كانت حتمية الفداء الانساني من اجل خلود العقل البشري هى هذا المحور الذي تدور من حوله جميع احداث المسرحية وتتجسد شخصياتها وتتبلور مواقفها .. علينا حينذاك ان نبحث فيما بين البداية والنهاية مـــن المنبع الى المصب وسوف نكتشف « مصر » الحكيم التي صاغ فولكلورها في اطار من نسبية العبث والمعنى ، والفروق بين الشيء في ذاته ولاجل ذاته ، وبين الداخل والخارج . مصر التي كانت تطل من كافة مستويات الحوار بين الزوج وزوجته وبين كل منهما والمحقق وبين الدرويش والزوج حول « كل شيء اخضر » فاذا كانت المقولة الشعبية « يا طالع الشجرة » تبدو كما لو كانت بلا معنى ، كما ان المقولة الحديثة « العقل » تبدو كما لو كانت هـــى الاخرى بلا معنى فان توفيق الحكيم يزاوج بين اللامعنى الشعبي القديـــــم واللامعنى الحديث في مقولة واحدة لها « معنى » هي ان مصر ما تزال ـــ

بالرغم من كل ما اصاب جذورها ــ قادرة على العطاء والاستمرار في العطاء. ولما كانت مصر هي أصل الحضارة او شجرتها ، نحتم عليها ان تفتـــدى رسالتها نحو العقل البشري بالفداء .. ذلك ان الموت هو الجسر الوحيد الى البعث والخلود .. وتلك هي محلية « يا طالع الشجرة » وانسانيتها ايضا : انها تنبثق من أرض واقعنا ــ حيث يحاول الحكيم ان يكشف الحلقة المفقوده بين عمق جذورها واستمرارية عصارتها ــ ولكنها تستشرف افاقا انسانية بعيـــدة المدى .

الفصل العاشر
العقل والقلب بين الفكر والعمل

اذا كان الموت والبعث او الميلاد والموت هما محور نظرية الخلود فى مسرح توفيق الحكيم ، فان هذا المحور لا يدور في فراغ ، بل هو يعمل وفق موازاة صارمة تتم بينه وبين محور اخر هو « العقل والقلب » ، فليس الموت والبعث الا الشكل الخارجي لذلك الصراع الذي لا يهدأ بين العقل والقلب في اعمال توفيق الحكيم .

وكما ان الموت والبعث يدوران فيفلك نظرية مثالية هي النظام التعادلي، فان العقل والقلب كليهما يدور في نفس الفلك على مستوى اخر هو مستوى المطلقات : العقل عقل مطلق ، والقلب قلب مطلق ، ليس في هذا او ذاكمكان خاص لقلب محدد او عقل معين ، لانه لم يوجد في ضمير الفنان ما يمكن تسميته بالانسان النسبي، لهذا لم توجد في معظم اعماله «الشخصية» الحية.

على انه اذا كان الموت والبعث ، بالرغم من مثاليته ، محورا فكريا في اتجاه التقدم ، كذلك نرى العقل والقلب ، محورا فكريا في نفس الاتجاه . ذلك ان التحقيق الفني للفكرة الذهنية كان يفلت من يد الكاتب كثيرا من الخيوط التجريدية التي يصادر بها تجربته قبيل عملية الخلق فما اكثر ما افلت منه التكوين التعادلي ، وما اكثر ما افلتت منه المطلقات .

ومن ناحية اخرى فان هذا المحور الجديد يرتبط ديناميا بالمحور السابق ، ثم يرتبط تلقائيا بالعلاقة بين الفكر والعمل .

ولعل مسرحية « شهرزاد » التي اصدرها الحكيم عام ١٩٣٤ ، اي بعد صدور « اهل الكهف » بعام واحد ، تضع ايدينا على اولى حلقات العقل والقلب بين الفكر والعمل ، فهي مسرحية تتخذ من اسطورة الف ليلة وليلة

« خلفية » لها ، فالاسطورة نفسها ليست هي البناء الدرامي في المسرحية ، وانما هي المقدمة او البرولوج الذي يفترض الحكيم وجوده في مخيلة القارىء، حتى ينطلق منه الى الافاق البعيدة نماما عـــن الاسطـورة ، وتفسيرانها المختلفة . الحكيـــم اذن ، لا يعتمد على اسطوره شهرزاد ولا يحـــاول ان يفسرها ، وانما هو يبدأ من النهاية التي نقول بأن شهرزاد البطلة الاسطورية ــ هي التي استطاعت ان تنتصر على جنون شهريار بحكايات لياليها، الواحدة بعـــد الالـــف .

يبدأ الحكيم من هذه الخاتمة ليصور لنا مرحلة « رد الفعل » في حيـــاه شهريار ، الرجل الذي صنع نهرا من دماء العذارى لمجرد انه شاهد عبـــدا اسود مع زوجته الاولى فقتلهما واقسم ان يتزوج كل ليلة عذراء لا تعيش حتى صباح اليوم التالي . ورد الفعل في حياة شهريار بعد حدوث معجـــزة شهرزاد ، ان تحول عن حياة اللحم والدم تحولا صوفيا يخترق ببصيرتـــه الداخلية حجم عالم الغيب . وتلك هي مأساه شهريار الحكيم التي بنى عليها مسرحيـــة « شهرزاد » انه غادر الارض في طريقه الى السماء الا انه ظـــل معلقا بين الارض والسماء .

وتبدأ « شهرزاد » بلقطة درامية شديدة الذكاء ، وهي ان عبدا دخل المدينة والتقى بجلاد الملك ، فاذا به يسمع أنينا مـــــن نافذة « الساحر » المعروف بالمنطقة ، اذا به يكتشف ان هذا الانين يصدر عن جارية عـــــذراء اسمها « زاهدة » تستعد للقاء سيف الملك شهريار ، السيف الذي طال بقاؤه في الغمد منذ ان نجحت شهرزاد في تغيير الملك الدموي . اذن فثمة شيء جديد قد حدث يدعوه لان يستل سيفه من حسامه ، ويذهب فجـــأة ليقتل هذه العذراء « زاهدة » .

ويعلق الحكيم هذا المشهد الاول في خيالنا ، لينعطف بنا نحو ذلـــــك الشك الذي يساورنا في طبيعة العلاقة بينوزيره «قمر» وزوجته «شهرزاد» . ونحن ندرك من خلال المشهد الثاني بضعة اشياء . ندرك ان الوزير يرى في تحول الملك لغزا مغلقا ، وكأنما كشف لبصيرته عن افق اخر لا نهاية له، فهو دائما يسير مفكرا باحثا عن شيء منقبا عن مجهول . ويعتقد « قمر » ان شهرزاد هي التي نقلت « الطفل » شهريار من طور اللعب بالاشياء الـــــى طور التفكير في الاشياء . غير ان هذا المشهد لا ينتهي الا ويرسب في تفكيرنا تصور شهريار لما حدث فاذا كان في الماضي يسفك الدماء ، وها هوذا يفعل ايضا كما تقول شهرزاد ، فان ذلك مرده انـــــه في القديم كان يقتل ليلهو ، واليوم يقتل ليعلم « لقد ابصرت اكثر مما ينبغي » هكذا يردد شهريار متمنيا

من اعماقه ان يموت ، اذ ليس في الحياة جديد ، والطبيعة كلها تحولت في عينيه الى سجان صامت يضيق عليه الخناق « ما قيمة عمري الباقي ؟.. لقد استمتعت بكل شيء .. وزهدت في كل شيء » . ان صفاء عيني شهرزاد يراه «خدعة» من الطبيعة التي تضفي صفاءها الظاهري على جوهر الاشياء، فلا يكاد يعرف شيئا عن هذا الجوهر . لذلك يتبرأ شهريار من « ادميته »، اي من ذلك الشكل الخارجي الذي يكسو « روح » الانسان باللحم والـــدم والعظم « لا اريد ان اشعر .. أريد ان اعرف » .

ولعلنا نستطيع ان نتعرف على حقيقة شهريار اذا تعرفنا اولا علـــى حقيقة « شهرزاد » التي ابان عنها من طرف خفي حين قال « قد لا تكـــون امراة ، من تكون ؟.. اني اسألك من تكون ؟ هي السجينة في خدرها طول حياتها .. تعلم بكل ما في الارض كأنها الارض .. هي التي ما غادرت خميلتها قط .. تعرف مصر والهند والصين .. هي البكر .. تعرف الرجال كامراة عاشت الف عام بين الرجال ، وتدرك طبائع الانسان من سامية وسافلة .. هي الصغيرة لم يكفها عالم الارض فصعدت الى السماء . تحدث عن تدبيرها وغيبها كأنها ربيبة الملائكة ، وهبطت الى اعماق الارض تحكي عن مردتهـــا وشياطينها وممالكهم السفلى العجيبة كأنها بنت الجن . من تكون تلك التي لم تبلغ العشرين قضتها كاترابها في حجرة مسدلة السجف ؟.. ما سرها ؟.. أعمرها عشرون عاما ؟ ام ليس لها عمر ؟ أكانت محبوسة في مكان ؟ أم وجدت في كل مكان ؟ ان عقلي ليغلي في وعائه ، يريد ان يعرف .. أهي امراة تلك التي ما في الطبيعة كأنها الطبيعة ؟! »

ليست شهرزاد على ضوء هذا النص ، مجرد امراة بارعة في حكاية القصص . على الاقل ، لم تكن حكاياها هي مصدر الانقلاب العنيف في حياة شهريار . انه لا يراها امراة بين النساء ، وانما هي رمز يرتئيه في كل جزئيات واقعه اليومي دون ان تتبلور في مخيلته نظرة كلية شاملة للسر الاعظم الذي يربض في اعماق الكون . وشهرزاد هي ذلك « المجهول » الـــذي يراه ولا يعرفه . وليست الغشاوة التي انجابت عن بصيرته ليقف عند تخوم هـــذه « الرؤيا » الا ذلك الحاجز بين الشعور الحسي المباشر والوعي الذهنـــي المتقد بنور المعرفة . ولقد كانت عذارى الماضي هي خامة الشعور الحسي المباشر ، اما شهرزاد فهي خامة الوعي الذهني . والمعرفة الكاملة . لهـــذا يناديها شهريار : أنت تعرفين . تعرفين كل شيء . انت كائن عجيب ، لا يفعل شيئا ولا يلفظ حرفا الا بتدبر ، لا عن هوى ومصادفة .. أنت تسيرين في كل شيء بمقتضى حساب لا ينحرف قيد شعرة ، كحساب الشمس والقمر

والنجوم « ما أنــت الا عقل عظيم » فاذا قالت له شهرزاد انه يراها فــي مرآة نفسه اجاب بأنه يرى « الحقيقة » فنسخر منه شهرزاد في غموض معلقة « دائما الحقيقة » . وهكذا يصوغ الحكيم من الاسم الواحد عدة شخصيات . فشهرزاد عند شهريار « عقل عظيم » ، وعند القارىء امرأة غزلة تداعب الوزير ، وفي مشهد قادم نراها شهوة دافقة بالحياة مع عبد اسود ، وفــي معظم المشاهد هي « سر » يلوح لنا بين السطور ماردا عملاقا يتخذ مــن العالم مادة للسخرية . من هنا كانت شهرزاد عدة شخصيات في وقـــت واحد ، بمعنـــى انها تراءت لنا نحن القراء ، كما تراءت لشخصيات المسرحية ، ذات اكثر من وجه . تلك هي الصياغة الذاتية لشهرزاد ، ان تبدو لكل منا بجانب مختلف عما يراه الاخر . اما الصياغة الموضوعية فهــي ان تتراءى للجميع في وقت واحد « سرا » ضخما يداعب عقولنا ، ويقسو في المداعبة في اغلب الاحيان . ويعنينا في الكتبر ان نركز على ترجمة هذا السر عند شهريار بالعقل الاعظم . وهو قد يتلمس حدود هذا العقل في الطبيعة التي تبدي لنا من حسنها وتحجب عناصرها . ومن ثم يبدأ رحلته الكبرى التي يطوف بهـــا انحاء هذه الطبيعة لعله يلامس حدود هذا العقل ، ويكتشف اخرا ذلـــك الســـر ، ويفك طلاسم اللغز المجهول .

وتبدأ رحلة شهريار بعبارة يلقيها في وجـــه الساحر « ايتها الديدان الكبيرة التى ما خلقت الا لتأكل صغارها » ان العقل العظيم الذي يستهدف الملك الوصول اليه لا يخرج عن دائرة الحواس ، فما جنى احد شيئا مـــن الخيال والتفكير — يقول شهريار — مضى ذلك العهد الساذج .. اليوم نريد الحقائق .. نريد الوقائع « نريد ان نرى بأعيننا وان نسمع باذاننا » . ومعنى ذلك ان تحول شهريار عن الشعور الحسي المباشر الى افاق المعرفة الواعية وقواها الذهنية ، لا يتم في فراغ ميتافيزيقى اشبه ما يكون بالحدس ، وانما يتم عبر « التجربة الواقعية » الا انه مهما تعددت الوسائل ، فان الغايـــة العظمـــى هـــى « المعرفة » بعد ان كانت اللذة الحسية الغفل هي الهدف الاول والاخير . ويدور هذا الحوار بين الملك ووزيره :

— ان لم نعش لنعلم ، فلماذا نعيش اذن يا قمر ؟

— لنعبد ما في الوجود من جمال .

— وما اجمل شيء في الوجود ؟

— عينا امرأة .. وبعلق شهريار « ايها المسكين !.. عينا امرأة ! هذا كل ما في الوجود عندك ايها الفتى الجمل . ينبغي ان تكون لك في كل ليلـــة عذراء حتى تبصر بعد عيناك » . وينطلق الملك في رحبله الطويل ، وهو يود

ان ينسى هذا اللحم « ذا الدود » وينطلق .. الى اين ؟.. الى « لا حدود ». فمن استطاع تحرير جسده مرة من عقال « المكان » اصابه مرض الرحيل ، فلن يقعد بعدئذ عن جوب الارض حتى يموت . واذا حاولت ان نغريه شهرزاد بذراعيها الفضيينيــن اجابها : ان ذلك على وجه التحديد هو الذي يحبس ذاته في حدود « المكانية » ... وهذه هي همزة الوصل بين « اهـــل الكهف » و « شهرزاد » . فالاولى قد ناقشت « الزمان » ، والثانية تناقش «المكان».

***

في مقابل «العقل العظيم» الذي يتصوره شهريار في شخصية شهرزاد، نواجه مع المشهد الخامس تصورا اخر للعبد الذي راى فيها قلبا عظيمــا . والقلب العظيم الذي يتوسد ضلوع شهرزاد هو « الجسد الجميل » في عيني العبد ، فاذا احتجت شهرزاد على كونها مجرد جسد جميل ، اجابها : بأنه يرى « الحقيقة » فتسخر منه هو الاخر قائلة : دعوا الحقيقة في مكانها هادئة! لقد سخرت فيما مضى من شهريار لانه رآها عقلا عظيما وروحا علويا ، وها هي ذي تسخر من العبد لانه رآها على العكس : قلبا عظيما، وجسدا جميلا. وتدرك « شهرزاد » مبلغ حيرتنا من شخصيتها ، فيدور بينها وبين العبـــد هـــذا الحـــــوار :

ـــ نعم .. ان اردت الحياة يا حبيبي فاسع في الظلام كالثعبان .. احذر ان يدركـــك الصباح فتقتل ..!

ـــ اذا رآني الملـــك ؟

ـــ بل انا .. حبي لك لا يحيا الا في الظلام .

هي عقل عظيم في النهار ، وقلب كبير في الليل . هي قبلة شهريار في وهج النور ، وهي قبلة العبد في عتمة الظلام . هي تقول للعبد ان « القتل » الجديد عند شهريار ان يعتقه ، ان يمنحه « الحرية » فليس شهريار الان هو الرجل الذي قضى حياة طويلة في قصر من اللحم والدم . وانما هو ادمـــي استنفد كل ما في كلمة « جسد » وكل ما في كلمة « مادة » من معنى ، قـــد استحال الان الى انسان يريد الهرب من كل ما هو مادة وجسد « هجر الارض ولم يبلغ السماء ، فهو معلق بين الارض والسماء » . حقا ، فقد صال في الارض وجال ، حضر ولادة الشمس في الافق الشرقي ، وحضر موتها في الافق الغربي ، نطح براسه ابواب الشمال ، ومزق بقدميه اسوار الجنوب .. ولكنه عاد خالي الوفاض « ها انذا في القصر من جديد ! الام انتهيت ؟.. الى مكان البداية .. كثور الطاحون على عينيه غطاء .. يدور ثم يدور ثـــم يدور .. وهو يحسب انه يقطع الارض سيرا الى الامام في طريق مستقيم »

وشهرزاد تتساءل ما اذا كان قد ذكرها اثناء السفر ، فيجيبها صادقا انه ما تذكرها الا ساعة الرحيل وساعة الوصول .. اما فيما بينهما فما كان يعيش الا في « الزمان والمكان » المحيطين به « أو لست كالماء يا شهرزاد ؟ سجيننا دائما كالماء ، نعم . ما انا الا ماء .. هل لي وجود حقيقي خارج مايحتوي جسدي من زمان ومكان !.. حتى السفر او الانتقال ان هو الا تغير اناء بعد انـــاء .. ومتى كان في تغيير الاناء تحرير للماء !.. » وهكذا ينتهى شهربار الى حافة اليأس ، لقد كانت رحلته الطويلة بين ارجاء الكون هى رحلـــة العذاب بين العقل والقلب ، بين العقل الخالص والقلب الخالص ، هي رحلة الانسان في عالم المطلقات . فليست شهرزاد الا هذا الكون الغامض ، وليس شهريار الا ذلك الانسان المعذب .. والصراع بينهما صراع ابدي لا فكاك منه بالزمان ـــ كما قلنا في الفصل السابق عن الموت والبعث في نظرية الخلود ـــ ولا فكاك منه بالمكان كما تقول لنا مسرحية « شهرزاد » وبقية الاعمال التى تدور حول محور العقل والقلب . يخاطب شهربار شهرزاد « انت انا ... انت نحن.. لا يوجد غيرنا نحن .. اينما ذهبنا فلبس غيرنا وغير ظلنا وخيالنا .. الوجود كله هو نحن . ما من شيء خلا صورتنا في هذه المرآة العظيمة التي تحيط بنا من كل جانب .. لقد سئمت هذا السجن من البلور » .

واذا كانت هذه المسرحية تتصل بمحور الموت والبعث من زاوية الزمان فانها تتصل بالنظام التعادلى عند الحكيم من زاوية المكان . الفنان هنا والمفكر هناك يؤمن بالحركة ، ولكنها حركة دائرية اقرب الى السكون . هي بالقطع ليست حركة امامية تنتهي الى طريق مسدود ، ولكنها ايضا ليست حركـــة متطورة ديناميكية متفاعلة يثمر صراع متناقضاتها « تركيبا » جديدا ، اي مستوى كيفيا جديدا من مستويات المعرفة التى لا نهاية لهـــا في الزمان او المكان « كلا .. لست أريد الجلوس .. لست احب الجلوس الى هـــذه الارض .. دائما هذه الارض . لا شيء غـــر الارض . هذا السجن الذي يدور . انا لا نسير . لا نتقدم ولا نتأخر ، لا نرتفع ولا ننخفض .. انمـــا نحن ندور . كل شيء يدور .. تلك هى الابدية .. يا لها من خدعة !. نســـأل الطبيعة عن سرها فتجيبنا باللف والدوران .. » بهذه الكلمات المحددة تحديدا صارما يصوغ شهريار موافقة شهرزاد « نعم انت تدور .. وانت الان فينهاية دورة » واذا تساءلت في اندهاش : الى هذا الحد انت ناقم على الطبيعة ؟ اجابها فيما يشبه اليأس : انها تقارعني بسلاح العجز « السجن داخل حلقة تدور » . ماذا يكون المصير الفردي اذن لشهريار الملك ؟ انه ليس الا شعرة بيضاء تنزعها الطبيعة لانها تكره الهرم .. نعم ، تنزعها كي تعود من جديد

فتية قوية ، او كما ردد شهريار في اسى « كل ما يكبر ترجعه الى الصفر .. كل غاية تتبعها بداية .. الى متى هذه الدائرة التي لا مخرج منها ! » ويجيب « بهذا المكان .. بهذا الجثمان .. الجثمان خلق المكان كما خلق الماء الاناء » ذلك هو موقف الانسان عند الحكيم في تلك المرحلة الباكرة من تاريخه الفني ، وهو موقف العقل المعذب والقلب المسهد بين الفكر والعمل . اذا قالت له شهرزاد :

— اترك ما وراء حياتك يا شهريار .. تأمل وجه الرداء ، ودعك من البطانة فما فيها غير خيوط ..

اجابها شهريار :

— كل الرداء في تلك الخيوط ..

وتستأنف شهرزاد :

— لا شيء يعنيك وراء الرداء .

فما الحل ؟ ان شهريار اصبح انسانا معلقا بين الارض والسماء ينخر فيه القلق . ولقد حاولت شهرزاد ان تعيده الى الارض فلم تفلح التجربة مضى عهد الدماء « لكن هذا ما صار اليه الرجل » دار ، وصار الى نهاية دورة . ويختتم الحكيم شهرياره قائلا على لسان شهرزاد « خيال شهريار اخر الذي يعود .. يولد غصنا نديا من جديد .. اما هذا فشعرة بيضاء قد نزعت !.. »

لا شك ان الحكيم في هذا العمل كان اكثر « تبسيطا » — ولا اقول بساطة — للقضية التي يطرحها للبحث . فهو لا يجنح الى ذلك اللون من الوان « التركيب » الذي تعرفنا عليه في « اهل الكهف » او « يا طالع الشجرة » . والخيوط التي يضع ايدينا عليها منذ بداية المشهد الاول ، صريحة التحديد . فهو يضيف بعدا جديدا الى قضية « الانسان » هو البعد المكاني ، بعد ان ناقش البعد الزماني في مرحلة سابقة . وهو يتطرف في تجريد « المشكلة » من اية ملابسات نسبية ، ويضعها مباشرة في قلب « المطلق » . وهو اخيرا يجعل الشفافية الشعرية في مقابل الكثافة الفكرية فتذوب التقريرية والمباشرة في دفقة الحرارة التي تتولد عن درامية التكوين الذاتي والموضوعي للشخصيات والمواقف والاحداث .

هذه المظاهر الثلاثة الاساسية نتلمس اهدابها في اطار محور « العقل والقلب » الذي يدور حوله الفنان بين الفكر والعمل . والمسرحية حقا تنتهي بانتحار الوزير « قمر » لانه لم يتحمل ما يقال من ان « شهرزاد » عشقت عبدا في غياب الملك ، ولكن شهريار يفسر انتحار قمر على ضوء جديد يهدينا

الى بداية المسرحية من جديد . قال شهريار ان « قمر » لم بعد يستمد الحياة من الشمس ، وقالت شهرزاد : لانه لم يعد يؤمن بهـــا ، ويعقب شهريار متنهدا في انين لا نسمعه ولكننا نحسه « الايمان !. » . كلمة واحدة ، ولكنها نضع حدا لهذا الدوران في حياة شهريار ، الانسان المعذب ، كنقيض لذلـــك « الفعل » الذي اقدم عليه « قمر » وهو الانتحار .

ويبدو ان « خطة » الحكيم الفنية هى بناء اسطورة جديدة على اسس الاسطورة القديمة ، اذ انه بدأ برحيل شهريار غداة الليلة التى قطع فيهـــا رأس « زاهدة » وانتهى بعودة شهريار في الليلة التى انتحر فيها « قمر » موقفان تراجيديان يحيطان المسرحيـــــة من اولها لاخرها بضباب من القلق والغموض . الموقف الاول ، عاد فيه شهريار الى لغة الدم ، ولكن لا ليلهو ، وانما ليعلم . اى ان الدماء التى كانت طريقه الى اللذة الفعل ، اصبحـت هي الخطوة الاولى في طريقه الى المعرفة . ونصبح « الحركة » التي عبــر عنها الفنان بالرحيل هي الخطوة الثانية ، الى الصحراء والجبال والسهول والبحار ، غياهب الطبيعة العذراء (البديل الجديد زاهدة الجارية العذراء) . والعودة الى نقطة البداية هي الخاتمة الكلاسيكية الحادة ، التى اختارهـــا الحكيم ليعبر عن الجبر الاعمى الصارم في هذا الوجود ، وحتمية القول بأن التاريخ يعيـــد نفسه .

لقد أغرت اسطورة شهرزاد بعض كتابنا باعادة صياغتها او تفسيرها ، ولعل « احلام شهرزاد » للدكتور طه حسين ، و « سر شهرزاد » لعلـــي احمد باكثير في مقدمة هذه المحاولات . وما دامت تجربة باكثير تجسدت في الشكل الدرامى ، فانه يجدر بنا ان نقارن بينها وبين تجربة الحكيم . باكثير لم يغير منهجه الذي عرفناه في « اوزوريس » ، فهو لا يفعل اكثر من « صياغة » الاسطورة من جديد . بل هو يتطرف الى بعيد فيجعل من مسرحيته تبريـــرا واقعيا منطقيا للاسطورة . بمعنى اخر يدفعنا الى « نصدق » الاسطورة في حرفيتها . تبدأ « سر شهرزاد » بفصل كامل حول زواج الملك شهريار من « بدور » التي ارادت ان تثير غيرته باخفاء عبد اسود في مخدعها ، فما كان منه الا ان قتلهما معا . ثم ينفرد فصلا اخر لما طرأ على شهريار من شهوة الدم التى تدفعه للزواج بعذراء كل ليلة يطيح براسها قبل نور الصباح الى ان انتهى به المطاف الى خطبة ابنة وزيره السابق « نور الدين » وهى الفتـــاة شهرزاد . ولقد حاول طبيبه ومشيره « رضوان الحكيم » ان يثنيه عن عزمه دون جدوى . وتحتدم احداث المسرحية حين تقرر شهرزاد الذهاب فورا الى قصر الملك ، وبالرغم من علمها بما سيحدث لها ولابيها على السواء ، حيث

قرر الملك قتله بعد ذبح ابنته باسبوع عندما نما الى علمه انه يدبر له مؤامرة في الخفاء لمصلحة الشعب الجائع . ولكن شهرزاد تستطيع بسرها العجيب ان تحول بين رقبتها وسيف الملك ، ويعود والدها الى منصبه في الوزارة بدلا من « ركن الدولة » الذي كان يتملق الملك ضد الشعب . ويكمن هذا السر في زاويتين يقيمان البناء الدرامي للمسرحية على قاعدة كلاسيكية ضخمة . فقد بنى باكثير مسرحيته على اساس من الشك في الكفاءة الجنسية لشهريار . اما الاساس الاخر فهو الفكرة السيكولوجية القائلة بأن حل العقدة يأتي بمواجهة جذورها . فشهرزاد من ناحية ، تمكنت من حل عقدته الجنسية بأن استطاعت في الليلة الحادية والسبعين ان تعيد اليه ثقته بنفسه فينجح في معاشرتها معاشرة الازواج . ومن ناحية اخرى تمكنت بتدبير من رضوان الحكيم ان تواجه شهريار بجذور عقدته من العبد الاسود ، العقدة التي توقظه عند منتصف كل ليلة ليستل سيفه من غمده ويقتل شبحين في الهواء ، لا يراهما احد غيره ، احدهما لبدور والاخر للعبد . اخرجت شهرزاد تمثيلية قصيرة ارتدت فيها احدى الجاريات ملابس العبد الاسود واخفتها في مخدعها واحتجت على شهريار بأنها لا تزمع الخروج في ذلك اليوم لانها تحس بوعكة خفيفة اصابتها فجأة . ثم يأتي شهريار و «ويكتشف» الخيانة الجديدة فينهار، وما ان يكتشف « الحقيقة » حتى يزداد انهياره بين ذراعي زوجته ، ويحل عقدته ، ويصبح انسانا سويا يعيش بقية حياته كبقية الرجال .

ان البناء المسرحي في « سر شهرزاد » بناء يمعن في الكلاسيكية ، ولكنه في حدود الإطار الكلاسيكي استطاع ان يضفي على المسرحية شيئا من الحياة . لقد اراد حقا ان « يبرر» الاسطورة تبريرا منطقيا يقترب من الايهام بواقعيتها . ولكنه استطاع ان يستلهم من « روح العصر » قضيتين : الاولى هي علاقة الملك بالشعب (مع ملاحظة ان باكثير كتب المسرحية قبل الثورة وان مثلت عام ١٩٥٣) والقضية الثانية هي الاستعانة بكشوف علم النفس الحديث في تفسير ازمات الانسان المعاصر . وكما ان « سر شهرزاد » بدأت من السفح ، ومرت بالذروة ، انتهت الى السفح مرة اخرى فسلم شهريار مفتاح الجناح المغلق منذ قتل بدور والعبد وقرر الرحيل مع شهرزاد الى عالم سندبادها الجميل الذي روت له مغامراته في الف ليلة وليلة .

توفيق الحكيم يبدأ من حيث انتهى باكثير . ويكاد لا يتفق مع باكثير الا في احدى الجزئيات الشكلية وهي ان شهرزاد راحت تقص على شهريار حكاياها في الليالي الواحدة بعد الالف ، فانقذت رأسها ورؤوس بقية العذارى . ويتفق الحكيم مع باكثير في نقطة اخرى ، ان كليهما يبدأ من السفح وينتهي اليه

شهرزاد عند باكثير هو ذلك الانتصار الجنسي والتدبير المحكم لزوال عقـدة الملك . وهو محور يفيد البناء الكلاسيكي افادة ضخمة . ولكن «سر» شهرزاد عند الحكيم ، هو سر الكون المغلق ، هو لغز ذلك العالم المجهول ، لذلك ، وبالرغم من الخاتمة الكلاسيكية فـان شهرزاد الحكيم اقرب الى المسرح الاوربي الحديث في اعتماده على المجردات والمطلقات والابنية الاسطورية . فالسفح الذي يبدأ منه باكثير وينتهي اليه هو السفح « المادي » الصرف ، هو الظاهر والباطن معا . اما السفح الذي يبدأ منه الحكيم وينتهي اليه فهو السفح « الفكري » الذي يدفـع الانسان لان ينطلق الى اعلى القمم بحثا عن « المطلق » ثم يعود مهرولا الى الارض صفر اليدين . ومثل هذا البناء اقرب ما يكون الى البناء السيمفوني في الموسيقى ، اما بناء باكثير فهو البناء الهرمي الكلاسيكي في المسرح القديم .

في مسرحية باكثير لا نصادف « افكارا » تسبح ، وانما شخصيات من لحم ودم تتجسد امامنا بكل نزواتها الفردية ودلالاتها الاجتماعية . اما في مسرحية الحكيم ، فان الامر يختلف كثيرا . فالاشخاص ليسوا الا اشباحـا فكرية مجردة : « شهريار » و « قمر » و « العبد » هم ثلاثة وجوه للانسان في سعيه الحثيث نحو المجهول . وشهرزاد هي الكون الذي يتراءى لكل منهم في « مرآة نفسه » ، ولكنه كيان موضوعي مستقل عن ارادة الانسان .

ولا سبيل للصراع بين الافكار والمطلقات في الاطار الكلاسيكي القديم . وانما لابد من الروح الانسيابية التي تحمل الكثافة الفكرية في جانب والشفافية الشعرية في الجانب الاخر . وعندما تحتل الافكار عجلـة القيادة تتحـول الشخصيات والاحداث والمواقف الى رموز ، واذا تحولت المسرحية الى عالم من الرموز ، فانه يتهددها عاملان غاية في الخطورة : الجمود والغموض . ان امثال هذه المسرحيات مهدد دائما بالتحول الى معادلة رياضية جامـدة تضع حسابا لكل شيء في « خانة » وتصبح العملية الفنية مجرد حاصل الجمع او الطرح او القسمة . وامثال هذه المسرحيات مهدد ايضا بأن يتحول الى « طلسم » غير قابل للفهم ، وتصبح العملية الفنية مجرد طقوس كهنونيـة يشاهدها المتلقي في خشوع العابدين

الا ان توفيق الحكيم لم يتورط في الجمود من ناحية ، ولا في الغموض من الناحية الاخرى . لم يتورط في الجمود بالرغم من التصميم الذهني السابـق على البناء المسرحي ، لانه استخدم ادوات « الحركة » المسرحية منذ توجـه شهريار الى الجارية العذراء « زاهدة » ليطيح برأسها ، ومنذ ان خالجنـا

الشك في مشاعر قمر نحو شهرزاد ، ومنذ ان انتهت الدراما بنجاه العبد الجديد وانتحار الوزير . هذه الموجات الرئيسية من زاوية الفن الدرامي ، كانت استلهاما واعيا للموجات الفكرية من الايمان بالعقل الى الايمان بالقلب، من الايمان بالفكر الى الايمان بالعمل . ولم يتورط الحكيم في الغموض ، لانه بنى مسرحيته على اساس من التبسيط الذي قد يعد عيبا في ذاته اذا جنح به الفنان الى الاسراف والمبالغة . فلقد تعرفنا على ثلاث صراعات اساسية في الدراما : صراع شهريار ، وصراع قمر ، وصراع العبد . واستطعنا ان نضع ايدينا على الخيط الذي يربط هذه الصراعات ببعضها البعض وكأنها أوجه ثلاثة لعملة واحدة هي الانسان . ولقد كان انتحار الوزير ونجاة العبد ايذانا بلون جديد من الصراع المزدوج حين اعلن « قمر » التخلي عن دوره المضطرب في الحياة ، بين الايمان بشهرزاد ، واندحار هذا الايمان . كاد هذا الانتحار ان يؤذن بميلاد صراع جديد بين شهريار والعبد . ولكن الفنان افرج عن « العبد » ليجمد الصراع المفترض في حدود الكلمة التي نطقت بها شهرزاد تعقيبا على انتحار قمر : لم بعد يؤمن ! واستجابت اعماق شهرزاد لهذا الامل الوليد في تردد ظاهر حين تلكأ لسانه وهو يتمتم بارتياب « الايمان ! » . اجل، طريقان واضحان اشار اليهما الفنان ولكنه لم يمض في احدهما : طريق العقل الذي يستطيع ان يمسك باطراف هذا الكون دون ان يستكشف ما وراءه ، وطريق القلب الذي يطمح لان يجوب تلك الافاق الخافية عن الابصار . ولقد رمز للطريق الاول بمشكلة المكان في حياة الانسان ، التي ترادف مشكلة الجسد بالنسبة للروح . فالعقل الذي لم يستطع أن يتجـاوز الزمان ، لا يستطيع ايضا ان يتجاوز المكان . . تماما كالروح التي لا تستطيع ان تفارق الجسد اذا ارادت ان تكون ذات فعالية وارادة .

الزمان والمكان هما « الاطار التاريخي » للعقل ، فهو ينطور ويتطور، ولكن في حدود هذا الاطار . والجسد هو الاطار المادي للروح ، فهي تريد وتفعل ، ولكن في حدود هذا الاطار . وبين العقل التاريخي النسبي والعقـل المطلق من قيود الزمان والمكان صراع مرير لا يهدأ . وباختيار الايمان كلمة اخيرة في حياة شهريار يعلن الحكيم اختياره في نفس الوقت للعقل المطلق. وعندما تجيء كلمة الايمان من شفتين مرتعشتين ، فانما ليعلق الفنان هـذا الحكم تعليقا دراميا وفكريا معا . كلمة الايمان تغري بانتهاء الصراع بين العقل والقلب ، اذا اجتزنا بهما عتبات التاريخ . ولكن سرعان ما يضعهما الفنان بين قوسين كبيرين اذا ارتد العقل والقلب الى اطار التاريخ . هـذان القوسان الكبيران هما الفكر والعمل . حينئذ استشف من الحكيم هـذا

السـاؤل : اذا تيسر لنا حل معادلة العقل والقلب في عالم المطلقات ، فماذا يكون الامر حين يطالبنا الواقع البشري الملموس ، بأن نقول كلمتنا في هـــذه القضية من جديد ؟ بمعنى اخر : عندما تتحول المشكلة من الاطار الميتافيزيقي الصرف الى الاطار الانساني الواقعـــــي ، كيف نحـــل المعادله الجديده : الفكر والعمـــل ؟

وظلت هذه المشكلة تؤرق الضمير الفني لتوفيق الحكيم حوالي ربـــع قرن قبل ان يجيب عام ١٩٥٧ في مسرحيته « رحلة الى الغد » . ولقد كانت المسافة الزمنية بين « شهرزاد » و « رحلة الى الغد » تعبيرا موضوعيا عن اهمية الاطار التاريخي لكل من المسرحيتين . فبالرغم من ان « شـهرزاد » دراما اسطورية تعتمد على الاطلاق والتعميم ، الا انها شديدة الارتبــــاط بتلك المرحلة التاريخية التي صدرت خلالها ، مرحلة الازمة الشاملة للنظام الراسمالي ، والابتعاد النسبى عن التجربة الاشتراكية في مهادها التطبيقية واصولها النظرية على السواء ، وهي المرحلة السابقة على الحرب العالمية الثانية مباشرة حيث تتسم بالغموض والتوتر . هي « منعطف » في تاريـــخ الانسان يجذب الحكيم الى عالم المطلقات ، وان اتصل هذا العالم بأعمـــق هموم البشر وادق خلجاتهـــم .

ليس الصراع بين العقل والقلب ، او بين الفكر والعمل ، صراعـــــا ميتافيزيقيا كما يحاول الفنان ان يوهمنا بذلك . وانما هو صراع واقعي ينبض بأخطر المشكلات التي عاناها العقل والفكر الانسانى في ساحة العمل والقلب الانساني . ذلك ان منجزات البشرية في المائتي عام الاخيرة كانت قد وصلت بحضارتنا المعاصرة الى ذرى محلقة . واقتصرت هذه الذرى على ميـــدان العقل والفكر والعلم دون ان توازيها الذرىَ الاخلاقية في ميدان القيم والقلب والعمل . وجاءت الحربان العالميتان تعبيرا حاسما عن هذه الهوة العميقة . وجاءت « شهرزاد » من توفيق الحكيم اعلانا حاسما عن هذا الاختـــلال . ولكنه لم يتخذ موقفا محددا ، لانه كان امينا مع قارئه في القول بأنه لا يرى ابعاد القضية كلها . وبعد ربع قرن رأى نفسه مطالبا بأن يدلي برايه مـــرة اخرى ، لان الابعاد الحقيقية بدأت تتضح . وفي « رحلة الى الغد » تفاصيل هذا الـــــراي الجديد .

وربما كان « الشكل » في هذه المسرحية هو الطريق الامثل للتعـــرف على مضمونها .. فهي « قصة علمية » ان جاز التعبير عن ذلك القالب الفني الذي يجمع بين « اليوتوبيا » ومنجزات العلم . وهي ليست اول ولا اخـــر قصة علمية في ادبنا الحديث . ولعله من المهم ان نتلمس جذور هذا الشكل

الفني في حياتنا الادبية حتى نستنير بهذا الضوء في رؤية موقف الحكيم . ففى عام ١٩٢٧ نشر سلامة موسى في كتابه « احلام الفلاسفة » قصة دعاها « خيمى » — اي مصر — تصور فيها بلادنا بعد الفي سنة . تصورها مجمعا علميا اشتراكيا ، يخضع كافة الظواهر الطبيعية والاجماعية لقواعد العلم والنظرية الاشتراكية . وقد تغيرت في رؤيا سلامة موسى معالم الانسان الفيزيقية فاصبح ذا رأس كبير واطراف دقيقة واصبح طعامه اقراصا كيميائية ، وطال عمره الى مئات السنين . كذلك تغيرت معالمه الاجتماعية فأصبح محكوما بهيئة عليا من كبار العلماء هم الذين يقررون ويحكمون . كما تغيرت معالمه الروحية فأصبح يصلي في معبد ضخم عبارة عن صالة كبيرة تؤرخ لمراحل تطور الانسان وفقا لنظرية التطور ، يذهب اليها طفلا وصبيا وشابا ورجلا وشيخا ، ليتعلم مبادىء التطور من ابسط الكائنات الحية الى اعظم مراحل الانسان حتى يتأكد انه هو نفسه ليس الا جسرا عظيما الى السوبرمان .

كانت قصة سلامة موسى حلا توفيقيا لمشكلة الصراع بين العقل والقلب بأن جعلت هناك ما يمكن تسميته بعبادة الحقيقة عباده قوامها صلاه العلم والعلماء . ولكن سلامة موسى انحاز بشكل واضح الى ذلك المزيج المعقد الذي كونه من اصول غير متجانسة كالاشتراكية الفابية ، والمعنى المعملي الفيزيقي للعلم ، والمفهوم النيتشوي للسوبرمان . الا انهذا التركيب « ككل » كان منحازا الى التيار المتقدم في الفكر المصري الحديث ، ومستلهما ذلك التيار الذي قاده هـ.جـ. ولز في انجلترا واوربا عامة، منذ اواخر القرن التاسع عشر الى منتصف القرن العشرين . وربما كانت اولى روايات ولز الهامة في هذا المضمار هي قصة «الة الزمان» THE TIME MACHINE التي تخيل فيها امكانية العلم في اختراق حجب الزمان — الماضي والمستقبل — فيستطيع الانسان ان يطلع على ما كان وما سيكون . وفي هذه القصة بالذات نلمح تأثرات سلامة موسى بخيال ولز العلمي ، فالناس كبار الرؤوس دقيقو الاطراف ، بلا فقر او مرض ، نباتيون ، بلا حروب ولا بغضاء ، بل سلام دائم . وعلى النقيض من تفاؤلية ولز كان هناك الدوس هكسلي الذي اعلن في روايته « الكروم الاصفر » Crome yelloW ان الانسان يدخل هذه الدنيا ومعه اراء مجهزة عن كل شيء ، وله فلسفة يحاول ان يخضع لها الحيلة ، « في حين انه كان من الاوجب ان يحيا المرء اولا ، ثم يحاول بعد ذلك ان يلائم بين فلسفته وبين الحياة كما يعرفها . ان الحياة والحقائق والاشياء معقدة تعقيدا شديدا ، مع ان الاراء — مهما تعسرت — تخدعنا

ببساطتها . كل شيء غامض مضطرب في عالم الحياة . وكل شيء واضح في عالم الاراء . فهل من العجب بعد هذا ان يكون الانسان يائسا في حياتـه تعسا ؟ » . وفي قصة « عالم جديد شجاع » يرى هكسلي ان العالم الجديد، عالم العقاقير والالات ، يخلو تماما من العاطفة والشعر والجمال ، ففيه كل شيء آلي ، وكل شيء مرسوم ، او محفوظ في قارورة ، والصفة «الانسانية» تكاد تنعدم فيه . يتخيل هكسلي في هذا الكتاب ان العلم سوف يصل بنا الى حد الاستغناء عن الزواج وتكوين الاجنة في القوارير بطريقة علمية بدلا من تكوينها في الارحام . والاطفال بحكم تركيبهم الكيميائـي طبقات خمس : ا،ب،ج،د،هـ . وكل طبقـة تعـد اعدادا خاصا يلائم تكوينها العضـوي واستعدادها العقلي ، وعليها ان تؤدي في الحياة عملا لا تغيره طيلة عمرها. وبين ابناء الطبقة الواحدة تشابه كبير في الخلق والخلق ، حتى ان الفـرد « تكاد تنعدم شخصيته انعداما تاما » كما يقول محمود محمود في مقدمتـه للترجمة العربية التي اسماها « العالم الطريف » . العالم الجديد في هـذه الرواية ينكر الفردية والاختلاف الشخصـي والتقلقل من حال الى حال . وشعاره الذي يطالعك به الكاتب في الفصل الاول من الكتاب هو « الجماعة، والتشابه ،والاستقرار» والعالم الجديد تهمه السعادة اكثر مما تهمه المعرفة. وهي سعادة آلية محض لا توجهها الميول الشخصية وانما تفرض على النفوس فرضا . اذا اردت شيئا في العالم الجديد فانك لا تفكر فيه ولا تسعى اليه ، وانما يكفيـك ان تضغط على زر او تدير مقبضا — كما يقول هكسلي — ليكون لك ما تريد . ولا شك ان هذه الحياة — رغم يسرها الشديد — تدعو الى الملل ، كما تؤدي الى اهمال الفنون الرفيعة والشعور الديني . وفي النهاية ينادي الكاتب صراحة بالعودة الى البساطة القديمة ، والى الامومة الصحيحة ، الى الاطفال ترعاهم امهاتهـم ، والى الريف الذي لم يلوث بالعلـم والمـادة .

لم يقترب الحكيم من رؤيا سلامـة موسى وهـ.ج. ولز ، وانما كان الدوس هكسلي هو « المثال » الذي شد اليه البصر من واقعه الخاص . فقد كان العالم سنة ١٩٥٧ على اهبة استقبال عصر جديد هو عصر الفضـاء ، بنجاح الاتحاد السوفياتي في اطلاق القمر الصناعي الاول . وكانت الاشتراكية قد استطاعت ان تصوغ نظاما عالميا بعد الحرب العالمية الثانية . وكـانت مصر في دوامة ارهاصات التحول الاجتماعي العميق نحو الاشتراكية . فلا بد من استقبال « رحلة الى الغد » في ضوء هذه الاعتبارات مجتمعة . فالواقع الذي عاشه هكسلي ، هو الواقع الراسمالي المعتم ، الذي يستغـل العلم

استغلالا ينفي انسانية الانسان ، اما الحكيم فقد عاش واقعا مغايرا، واقعا متخلفا عن الحضارة الانسانية المعاصرة . وبالتالي فان موقف هذا الواقع المتخلف من « العلم » يجب ان يختلف بالضرورة عن الواقع الاوربي المتقدم علميا ، والايل للسقوط سياسيا واقتصاديا في نفس الوقت .

ونبدأ « رحلة الى الغد » بأن الجهات العلمية قد طلبت من مصلحة السجون ان تبحث لها عن سجينين محكوم عليهما بالاعدام للقيام بمخاطره علمية هي السفر في صاروخ عابر للقارات ، مقابل الغاء حكم الاعدام . ويتم اختيار مهندس وطبيب لهذه العملية ، لانهما اكثر قدرة من غيرهما على التكيف مع الجو العلمي لهذه الرحلة الفضائية . ويتوقف بهما الصاروخ على سطح كوكب بعيد ، فتبدأ « الحياة » في التغير عما كانت عليه فوق سطح الارض. لم يعد لهما ما يعملان لان طبيعتهما الجديدة تمنحهما الخلود دون طعام . لم يعد لهما ما يحلمان به لان ذاكرتهما الجديدة لا علاقة لها بالماضى ، ولا بالمستقبل . ولم يعد لهما ما يلهوان به او يستمتعان لانهما تحولا الى شحنة كهربائية لا تختلف عن الصاروخ الرابض معهما . ويدور بين السجينين هذا الحوار :

الاول : ولكن ماذا ؟.. انت عاجز .. العقل هنا عاجز عن احداث شيء .. لانه غير مطلوب من العقل ان يعمل ما دام العمل هنا لا معنى له . ما دامت الحاجة اليه لا وجود لها . اننا لم نعد بشرا . افاهم ؟ لم نعد من البشر نحن آلة صماء . نحن مجرد جهاز يشحن بالكهرباء . يملأ بالحياة . ولكنه عاجز عن ان يحدث من حوله حياة ..

الثاني : (متأملا) عجبا لنا !.. عندما كنا على الارض كنا نتمنى الغاء الجوع والتعب والمرض .. كان هذا هو الكمال الانساني الذي نحلم به .. وها نحن هنا في الشبع والراحة والصحة الابدية .. فاذا نحن في عجز من نوع اخر !

الاول : عجز عن عمل شيء يشعرنا بالحياة .. الحياة في الحاضر وفي المستقبل ! اريد حاضرا .. اريد مستقبلا ! اريد ان يحدث شيء .. أن يتغير شيء .. اتظن أننا نستطيع الحياة طويلا هكذا بغير ان نصاب بالجنون ؟

الاول : هدىء من روعك . وانتظر قليلا ! ساجد الحل .

الثاني : عقلي سجين .. عقلي يريد ان يتحرر .. قد يكفي الجسم مجرد الحياة عن اي طريق .. بالغذاء او الكهرباء .. ولكن العقل لا يكتفى بمجرد الحياة المادية . انه يريد ان يتحرر من الجمود .. حياته هو أن

يعمل .. ان ينتج .. والا اصابه العطل ثم الخلل .

هذه اطراف القضية كما حددها الحكيم ، او هذا هو مدخل القضيـــة على وجه ادق . لقد سبق ان قلت ان « الشكل » في هذه المسرحية هـــو الطريق الوحيد الصحيح الى فهم مضمونها ، ولذلك اقول ان اختيار الفنان لقالب اليوتوبيا العلمية هو احساس عميق بالارتباط الوثيق بين قضية العلم، والمجتمع الانساني ، في المرحلة الراهنة . كذلك جاءت صياغته للشخصيات الرئيسية في اطار الوظيفة العلمية لكل من السجينين ــ المهندس والطبيب ــ صياغة موفقة الى ابعد مدى حيث نستطيع بالتعرف على شقائهما العاطفى ان نضع ايدينا على «الجرح» الانساني في اعماق كل منهما . كما ان استحضار احدهما لصورة زوجته في خياله عنـــد وصولهما الى الكوكب البعيد كان استحداثا لاداء تعبيرية جديدة سنلاحظ تطوراتها في اعمال الحكيم القادمة .

اما الجانب الفكري فقد صاغه الفنان على فرض نظري يقول بأن المدينة العلمية القادمة سوف تقتل عنصرين هامين من عناصر الحياه الانسانية هما الماضي والعمل . والماضي في « رحلة الى الغد » ليس مجرد قطاع زمني ، وانما هو « الروح » و « العاطفة » و « الفن » . فبانعدام الماضى يتحـــول التاريخ الى كلمة غير ذات معنى . والتاريخ هو المضمون الواقعي لتجريدات القلب البشري . والعمل في « رحلة الى الغد » هو الاخر ليس مجرد الانتاج الالي ، وانما هو « تحقيق الذات » وتجسيد عالمها المطلق في جزئيات نسبية محسوسة . ولعل توفيق الحكيم في مدخل رحلته الى الغد اراد ان يقـــول لنا كل هذا : ان انتصار العقل والعلم والفكر يساويه اندحار القلب والفن والعمل ، اي ان « الغد » هو نهاية « الانسان » وقد اراد الفنان ان يطبع نهائيا بأية « احلام » في غد اقل بشاعة ، فأدار هذا الحوار بين السجـــين الاول والسجين الثاني .

ــ لـــن نموت !..

ــ انك تلفظها الان بنبرة الفزع !..

ــ لن نموت .. انه حقا لمفزع ان نظل هكذا .. دائما .. بغير غد !

ــ وبغير حـــوادث

ــ وبغـــير عمـــل

ــ وبغير ملـــذات

ــ وبغير رغبات

ــ وبغـــير حريـــة

ــ بل الحرية هي كل ما ظفرنا به . الم نتحرر من كل الحاجات ومن

كل المطالب ؟ لسنا في حاجة الى شيء . أليست هذه هي الحرية ؟

ـــ لا .. هذه ليست الحرية ! هذا الجبل المعدني القائم امامنـــا . انظر اليـــه ! هو ايضا ليس في حاجة الى شيء ؟ لا .. الحرية هي ان نحتاج ونعمل ، ونحدث شيئا ، وننتج جديدا . هي ان نصنع حاضرا ومستقبلا . هي أن نؤثر في غـــــيرنا وفي الحياه التي حولنا . الحريه هي الانسانية .

لقد آثرت ان احذف من الحوار عبارة « السجين الاول » او «السجين الثاني » حتى يتضح لنا انه لم يكن حوارا قط . وانما هو «مونولوج » فـــي داخل الفنان يبلور اقصى ما وصلت اليه الفلسفات المثالية من « ســلاح ضارب» للفلسفات العلمية . هذا السلاح القائل بأنه اذا احتل العقل والعلم مكان القلبوالعمل فقد انتحرت حرية الانسان على صليب الحضارة الحديثة. ونصبح القرية والطبيعة والغابة هي البديل الجديد للمدنية . وعندما يقول السجين الثاني أنه لابد من ايجاد طريقة « طريقة لموتنا . لن نقبل ابدا ان نصير شيئا جامدا خالدا كهذا الجبل » يصبح الموت هو العنصر الانساني الوحيد الباقي « في مثل هذه الحياة » ، فاذا ما تذكر السجين الثانى ان الصاروخ الملقى على مبعدة قريبة منهمـــا قـــــد يستطيع ان يصنع شيئا « فلنحاول » يهلل زميله قائلا : دعني اقبلك !. لقد عدنا بشرا .. عاد الانسان فينا ، وأنت تلفظ كلمة « نحاول » .

على ان توفيق الحكيم لا « يقلد » هكسلي تقليدا حرفيا فيجعل مـــن صورة المستقبل هي الشاشة الوحيدة امام العين الانسانية المعاصره . انه في مستوى التكنيك المسرحي يحاول ان يضيف شيئا جدبدا « يؤكد » بهوجهة نظره . وذلك بأن ينجح السجينان في العودة الى الارض مرة ثانية ، واذا بالدنيا قد تغيرت ، واصبحنا في عالم جديد . وهكذا يربط الفنان بين فكرة الزمان في « اهل الكهف » وفكرة المكان في « شهرزاد » ويصوغ منهما فكرة ثنائية واحدة من الزمان والمكان في « رحلة الى الغد » . فالرحلة فيجوهرها قطاع جديد في الزمان ، وقطاع جديد في المكان . واذا كانت الرحلة الـــى المكان « الكوكب البعيد الملعون » قد اصابت الانسان بالذعر واليـــأس والرغبة الصادقة في الموت ، فان الرحلة في الزمان « بالعودة الى الارض» تؤكد نفس الـــدلالة .

لقد عاد السجينان ، او بالاحرى المهندس والطبيب ، لانهما لم يعودا سجينين بعد نجاح الرحلة فقد فازا بحياتهما مرتين : الاولى حين قبلا القيام بهذه التجربة العلمية ، والثانية حين تمكنا من العودة الى الارض . وعندما

يعودان يكون الزمن قد غير من طبيعة الحياة على الارض ، فليس ثمـــة حروب ، ولا دول تسيطر على دول ، كل الامم سواء في الاكتفاء والعلم والتقدم الحديث . ولكن الخلاف قائم دائما في كل الامم والشعوب ، بـين طائفتين : طائفة تريد المضي بشجاعة الى الامام ،، وطائفه تريد الوقوف والنظر بعين الخوف الى الخلف . وحدد الحكيم مهمته الفنية في المرحلـة الجديدة من حياة المهندس والطبيب بأن خلق لكل منهما طريقا خاصا به . احدهما احب الفتاة السمراء التي استقبلته عند هبوطه الى الارض ، وهي تنتمي الى حزب « الماضي » والعواطف والفنون والعمل . والاخر احـب الفتاة الشقراء ، وهي تنتمي الى حزب « المستقبل » والعقل والعلم والفكر. ويجري الحكيم هذا الحوار الدال بين السمراء والشقراء :

السمراء : الى الهاوية . الكارثة . ذلك هو الامام الذي نسير نحوه بفضل جراة حزبكم . واذا كنتم قد فزتم طويلا بالحكم ، فذلك لانكـــم استطعتم ان تبهروا انظار الناس بمخترعاتكم والاتكم واجهزتكـم التي اراحت الناس واطعمتهم واسكنتهم والهتهم . ولكن الناس لا يستطيعون ان يعيشوا طويلا بالطعام وحده . انهـم يريدون ان يشغلوا حياتهم بشيء . انهم يريدون ان يعملوا . اعطوهم عملا . دبروا لهـم العمل .

الشقراء : العمل .. العمل .. العمل .. تلك هي النغمة الخبيثة التـي ترددونها دائما .. لتوغروا الصدور ، وتثيروا المتاعب .

السمراء : انها ليست نغمة .. انها حقيقة .. راجعي الاحصاءات الرسمية عن حوادث الانتحار ! العلماء الان يبحثون ذلك ، وانت تعرفين ، وكل حزبكم يعرف ، ويرتعد قلقا .. ان نسبة عدد المنتحرين ترتفع كل شهر على نحو مخيف .. لماذا ينتحر الناس افواجا ؟! لانهم لا يعرفون ماذا يصنعون بالحياة .

لا شك اذن ان « الكوكب الملعون » الذي زاره السجينان ، لـــم يكن سوى الصورة لهذا الاصل الارضي ، وكـــأن توفيق الحكيم قد بنى مدينتين مترادفتين اولاهما تجربة تمهيدية للاخرى . اما المدينة الارضيــة فلا سبيل الى انكار انها تمثل مستقبل الاشتراكية العلمية عند التطبيق . على انه من اليسير ملاحظة « المزالق » التي تورط فيها الفنان في رحلته الى الغد . اول هذه المزالق انه عنى بالمعنى الفيزيقي المعملي للعلم دون سواه من المعاني . والمزلق الثاني انه عنى بالمعنى المطلق لكل من العقل والقلب فأحس بهوة عميقة تفصل بينهما ، وبالتالي فثمة انفصام ابدي بين الفكـر

والعمل . والمزلق الثالث هو التعميم الذي سقط في شباكه حين تصور الحضارة الانسانية في مستوى كيفي واحد ، عندنا في الشرق كما هيعندهم في الغرب . والمزلق الرابع انه لم يفرق بين العقل والعلم في ظل الرأسمالية، وبينهما في ظل الاشتراكية .

ولقد تسببت هذه المزالق الفكرية في اصابة البناء الدرامي بكثير من الخلل ، واحيانا بالجمود . اصيب بالخلل عندما خلا من الاساس والاعمدة التي تحمل البناء . واصبحت المسرحية عملا هائما على وجهه لا يجد له مستقرا . وربما كان السبب في ذلك هو اخيار الشكل التعادلي الصارم في مظهره ، والخالي في جوهره من عناصر التماسك . فالحق ان اختيار قصة الحب والزواج والجريمة التي جاءت « خلفية » لتكوين شخصية السجين كان اختيارا لاولى الثغرات التى اصابت البناء بالخلل . وذلك ان التكوين « الانسانى » للشخصية يتطلب ان يكسوها الفنان بلحم ودم التجربة الحية . اما في « رحلة الى الغد » فقد كساها بثوب التجربة الفكرية ، تجربة الذهن والتعميم التي تتناقض تماما مع المقومات « الانسانية » العادية فأن نبدأ بالنسبي والجزئي والمحسوس ، يتعين علينا الاستمرار على هذا النسق حتى نوفر للعمل الفني شروط الاتساق والتكامل . اما ان نبدأ بالنسبي ثم نعامله في منتصف الطريق معاملة المطلقات ، فان ذلك المنهج في التعبير يؤدي الى نوع من الازدواجية يصيب البناء المسرحى بالخلل ، كما ان « اختيار الاسباب » التي من اجلها تم انطلاق الصاروخ بهذين السجينين دون البشر اجمعينكان اختيارا عشوائيا لا يتفق معمسار الاحداث الدرامية التي تجسدت في اعلى ذراها عندما هبط الصاروخ على ظهر الكوكبالبعيد.

وقد كان « الخلل » عنصرا مشاركا للجمود في انخفاض المستوى الفني للمسرحية . ولعل مصدر الجمود هو ذلك الاسلوب التقريري المباشر والرموز السطحية الواضحة التي صاغت النسيج الاساسي للمسرحية . واذا قيل ان الفنان « مضطر » الى التقرير بحكم التجربة الذهنية التي عاشها في صياغة مسرحيته ، اجبنا بأن ولز وهكسلي على السواء لم يهبطا الى هذا المستوى الساذج من مستويات المباشرة والخطابة بالرغم من انشغالهما بنفس القضية التي عالجها الحكيم . ولعل الحوار التقريري المباشر في « رحلة الى الغد » هو الذي تسبب فيما اصاب شخصياتها من جمود ، وافتعال . تتكلّم الفتاة السمراء عن الفريق « المستقبلي » قائلة « لم يعد عندهم للحب قدسية كما ترى » ولا نرى حادثة واحدة تدلل على صدق هذا « الحكم » . وتقول مرة أخرى « ان كثيرين منهم اشبه حقا

بالالات المتحركة » وهو حكم بالاعدام علـــى انسانية الانسان ، فلا نرى موقفا انسانيا يقدم الحيثيات اللازمة . وتقول مرة ثالثة « انزل يا سيدي الى الشوارع والحقول والمصانع نجد الانسان الالكترونى هو الذي يقـــوم بالزراعة والصناعة والخدمة العامة في حين انك ستجد الانسان الحقيقى واقفا او قاعدا يتثاءب » وبالرغم من هذا الحكم الخطير على مستقبـــــل البشرية بأسرها ، فان الشخصية الاخرى — المخاطبة — لا تقاوم الحكم ولا تصارعه ولا تنزل الى الشارع في حالة « فعل » بل نعاس اقرب الـــى الموات ، وسكون اشبه بالعدم .

لذلك يصبح القوام الفكري المنهار للمسرحية ، هو الوجه الاخر للقوام الدرامي المتهالك . فالحكيم يفهم « العلم » بين جدران المعمل فحســـب ، وينكره كمنهج اجتماعي . اي انه يتصور المستوى الفيزيقي للعلم ، ولا يتصور مطلقا مستواه الفلسفى والمنهجي وتطبيقاته الاجتماعية . ولو انه تصور العلم « منهجا » لا مجرد انابيب وتجارب معملية لاستطاع ان يتصور « غدا » اخر غير الذي طالعناه في رحلته . الغد الذي يوجه شؤونه «روح» العلم لا اشكاله المادية وحدها . هذا التصور للعلم لا يقيم تناقضا غير قابل للحل بين العقل والقلب او بين الفكر والعمل . وانما هو يؤمن بجدليـــة التناقض بينهما على اساس واضح متين من « نسبيتهما » القابلة للصراع. وهو بذلك يهدم مطلق العقل ومطلق القلب ، ويردم في نفس الوقت «الهوة» الميتافيزيقية بينهما لكي ينشأ ذلك التفاعل الجدلي الخلاق . فيصبح العقل ذا اطار تاريخي ، وكذلك القلب . ومن ثم يصبح في الامكان ان « يتطور » كل منهما فيلتقيان ويتصارعان ويفجران طاقة الانسان المبدعة . ولقد تجاهل الحكيم مستوانا الحضاري المختلف كيفيا عن المستوى الاوربي . فاذا كانت الحضارة الاوربية قد نهلت من الاكتشافات العلمية خلال القرون الاربعـــة الاخيرة ما يسمح لبعض ابنائها — كهكسلي — ان يتطاول على العلموالروح العلمية بحجة «التشبع» ويمسي خياله الروائي نوعا من الاحتجاج المرضي على هذا التشبع .. فان حضارتنا العربية المعاصرة ما تزال رابضة فى طور متخلف عن روح العصر بحيث ان خيالنا اذا احتج لا ينبغى — مـــع الصدق — ان يشطح بعيدا فيستعير من الخيال الغربى صورة «التشبع» العلمي ويحطمها ظنا منه انها صورتنا نحن . بل لعل توفيق الحكيم لـــــم يتوقف لحظة واحدة امام دلالة العلم في عصرنا واختلافها من مجتمع الى اخر . فالقمر الصناعي الاول الذي اطلقه الاتحاد السوفياتى عام ١٩٥٧ — عندما صدرت المسرحية — لم يكن نذيرا باعدام « الانسانية » في البشر .

لان الايدي التي اطلقته تستظل بالاشتراكية التي تعمل اولا واخيرا على ان يستعيد الانسان انسانيته . اي أن وظيفة العلم الاجتماعية هي التي تحدد « الصورة » التي يمكن ان يكون عليها عالمنا في المستقبل . فاذا كانت وظيفته هي العمل بمقتضى اوامر النظام الراسمالي ، فاننا لا ينبغي ان « نعمم » الحكم على النظام الاخر . فلا شك ان العقل والعلم في ظل الاشتراكية يصنعان شيئا مختلفا عما حدث في ناجازاكي وهيروشيما . وتلك هي القضية التي توقف الحكيم عندها طويلا فيما بعد . توقف عندها عام ١٩٦٣ حين صدرت مسرحية « الطعام لكل فم » . ويبدو ان السنوات الست بين صدور « رحلة الى الغد » و « الطعام لكل فم » كانت بمثابة السنوات «المليئة» التي شكلت نقطة التحول الجديدة في رؤيا توفيق الحكيم.

***

بعد ست سنوات من صدور « رحلة الى الغد » كانت رؤيا الحكيم تستقبل انتصارات العلم والعقل البشري بمزيد من التفاؤل. لقد استطاع الانسان في اقرب مناطق العالم الى قلبه ووجدانه — في مصر — ان يحرز الكثير من المكاسب الثورية التي تبشر بغد مختلف كل الاختلاف عن الغد الذي سافر اليه منذ اعوام قليلة . كانت مصر قد انجزت مهام الثورة الوطنية الديموقراطية ودخلت منذ عام ١٩٦١ مرحلة الثورة الاجتماعية ، بل الثورة الحضارية الشاملة .

كانت مصر في بداية الطريق الطويل نحوالاشتراكية عندما أصدر الحكيم « الطعام لكل فم » . وفي مذيلة هذه المسرحية التي تعد في تقديري نقله كيفية جديده في تفكير هذا الفنان المتطور ، سبع ملاحظات تقريرية ابداها الحكيم في الاطار النظرى الصرف .. قال :

* ان امام المسرح الجديد ، غير مهمة التجديد في الشكل مهمة التجديد في المضمون . ان عالمنا الجديد ليس مجرد عالم يائس عابث ، يعيش ازمة سوداء ، ويتحدث عن « لا جدوى » الحياة .. أظن هذه النظرة خاصةبجيل معين وظرف معين .. انه شباب ما بعد الحرب العالمية الثانية من الكتاب والفنانين في اوربا ، لكن هنالك ايضا عالما جديدا يبنى نفسه . وهذا البناء الجديد يؤدي حتما الى نظرة جديدة الى كل القيم .. ليست نظرة سوداء بل هى نظرة جادة فاحصة منشئة لا ترى الدنيا عبثا منكررا ، بل تراها خلقا مستمرا .

* .. ومعجزات العلم في الانتاج الزراعي سوف تحدث انقلابا ايضا في نظرتنا الى الزراعة . لن تكون علاقتنا بالارض تلك العلاقة العاطفية

القديمة التي تجعل الفرد يحق له امتلاك الارض ليزرعها على هواه .

❊ لو فرضنا ان العلم استطاع — باكتشافاته العجيبة — القضاء على الجوع بالانتاج الكامل ، فان مشكلة كبرى لن تلبث ان تواجهنا هي التوزيع : كيف يتم التوزيع في انحاء العالم بهذا الانتاج الهائل الزهيد القيـــمة دون الارتطام بحواجز النظم الاقتصادية والسياسية والاجتماعية ؟

❊ من اعجب الظواهر وافظعها ان نرى اكثر من نصف سكان العالـم يتضورون جوعا في حين ان الطعام يتراكم والمحصولات تفيض في بعض البلاد الاخرى ، فتحرق او يلقى بها في البحر ، محافظة على مستوى اسعارها .

❊ لو ان الغاء الجوع كان هو المؤدي الـــى تغير النظم السياسية والاقتصاديةوالاجتماعيةلكان الامر سهلا . لكن الصعوبة هي في ان يكون من الضروري البدء بتغـــيير النظم السياسية والاجتماعية والاقتصادية، ليسهل الغـــاء الجـــوع .

❊ اذا رأيت الوحوش في الغاب تنطلق حرة هادئة يرفرف عليها السلام فاعلم ان بطونها مملوءة بالطعام.. لهذا كان الطعام مرتبطا بالحرية والسلام.

❊ ان الذي سوف يغير وجه العالم غدا هو تغير وجه الاقتصاد والذي سوف يغير وجه الاقتصاد هو تقدم العلم .

في هذه الكلمات الواضحة ، نضع ايدينا على البوصلة النظرية التـــي قادت اعماله التي تبدأ « بالطعام لكل فم » وتنتهي « برحلة قطار » مـــرورا « بشمس النهار » . فالحق ان ثمة خيطا واحدا يربط هذه الاعمال فيما بينها اولا ، ثم بينها وبين « شهرزاد » و « رحلة الى الغد » ثانيا . هذا الخيط العام الشامل هو قضية « العقل والقلب بين الفكر والعمل » .

وليكن سبيلنا الى جوهر « الطعام لكل فم » هو نفس السبيل الذي سلكناه في « رحلة الى الغد » : الشكل . والشكل في « الطعام لكل فم »اقرب ما يكون الى ذلك العمل الواقعي الرائد « يـــوميات نائب في الارياف » .. كلاهما نقلة كيفية جديدة في رؤيا الحكيم ، وكلاهما نقلة كيفية جديدة فيالنسيج الذي صيغت منه هذه الرؤيا . وبالرغم من ان « يوميات نائب » في صميمها عمل روائي ، الا انها كانت تحمل صفتين في وقت واحد ، الصفة الدراميةالتي تعتمد اساسا من حيث الشكل على الحوار ، والصفة الروائية التي تجعل من العمل قصة مفتوحة الذراعيين تتداخل مع قصة اخرى تسكن مكان القلب من القصة الاصلية . كانت قصة ريم وقمر الدولة هي القصة الاصلية من ناحية الاطار ، وكانت القرية المصرية هي القصة الثانية التي سكنت مكان القلب من القصة الاولى . هذه الثنائية بعينها نتعرف عليها في « الطعام لكل

فم » منذ البداية . غير ان الفنان في استجابته لمقتضيات الفن المسرحى ، يستحدث من جديد نجربة « خيال الظل » التى بداها في لحظات خاطفة بمسرحيته السابقة « رحلة الى الغد » . خيال الظل اذن ، هو الاضافة التى يبرر فيها الحكيم فنيا هذه الازدواجية بين قصة « حمدي وسميرة» — الاطار العام للدراما — وبين قصة « طارق ونادية وامهما » التي تشكل المضمون الفني للدراما . وعلى غير ما لاحظناه في « رحلة الى الغد » تخلو « الطعام لكل فم » من الخلخلة الفنية التي يحدثها الانفصام بين طبيعة القصتين ، سواء في تكوين الشخصيات ، او حركة الاحداث ، او دلالات المواقف .

ان قصة حمدي مع شلة المقهى وتفاهات العمل اليومى ، وقصة زوجته سميرة مع الشلة التي احالتها الى دمية او قطعة من الاثاث ، هاتان الشخصيتان ترتبطان بقصة طارق ، الشاب الذي يعيش عمره بحثا عن سعادة البشرية ، وقصة نادية التي تعيش حياتها بحثا عن معنى العدالة . اي ان « الطعام لكل فم » هي قصة ذلك التقابل بين الحياة التافهة والحياة المليئة . من هنا تتميز اول ما تتميز بوحدة النسيج الدرامي ، ليست هناك تناقضات تمزق هذا النسيج ، وانما هناك تناقضات تحيى الصراع والتفاعل بين مختلف الاطراف .

و « الطعام لكل فم » فانتازيا علمية ايضا ، تكاد تقترب من « طعام الالهة » لولز من ناحية المضمون ، وتقترب من المسرح الملحمى عند بريخت من ناحية الشكل . ولكي نحمي هذه المقارنات من الاطلاق والتعميم نقول ان الحكيم في هذه المسرحية يغادر عالم الدوس هكسلي مغادرة نهائية ، ويرتكز على الاساس المثالي للاشتراكيات الخيالية الذي ارتكز عليه ولز في بناء يوتوبياه العلمية . ونقول ايضا ان الحكيم في هذه المسرحية يغادر عالم المطلقات الساكنة باشكالها الذهنية المجردة، ويرتكز على الاساس الفولكلورى الذي ارتكز عليه بريخت في بناء مسرحه الملحمى . ومع ذلك تبقى ثمة مسافة موضوعية بين مسرح الحكيم وروايات ولز ، وبين مسرح الحكيم واعمال برتولد بريخت . الا ان المسافة الاكثر اتساعا هي المسافة التى تباعد بين الحكيم وبين مسرح « اللامعقول » الذي ينسبه اليه البعض ، او ينسبه هو الى نفسه .

هو بعيد كل البعد عن « اللامعقول » في الشكل لا في المضمون فحسب، لان استخدام « خيال الظل » امعان في المعقول الشعبى البسيط الذى يكاد ان يصبح فنا تعليميا تقريريا مباشرا .وليس كذلك فن اللامعقول الذييستخدم اللغة ويكون الشخصيات ويلون المواقف بطريقة تنأى كثيرا عن اي «موروث

تقليدي » . والاجدى ان يقال انه قريب مـــن « روح » بريخت في استبحاء الفنون الشعبية ، والاجدى ان يقال انه قريب من روح ولز في استيحاء العلم منجزات الانسان في المستقبل .

والمسرحية تبدأ حين يلاحظ حمدي وسميرة ان « نشعا » مفاجئا قد ظهر على الحائط ، فيطلبان من السنت عطيات القاطنة في الشقة العليا ان تنزل لتشاهد بنفسها ماذا صنع « غسيلها » في الغرفة . ثم يطلبان منها ان تقوم « بتبييض » الحائط الذي أصابه الماء بهذا النشع . وبينمـــا يكون حمدي في طريقه المعتاد الى المقهى للقاء الشلة اليومية للعب النرد ، وبينما تكون سميرة في طريقها المعتاد الى شلتها ، يفاجئان كلاهما بأن النشع يزول لتحل مكانه صورة بانورامية باهتة لشاب وفتاة وسيدة . ثم يفاجآن مرة ثانيـــة بالصورة تتضح والشخصيات الثلاث تتحرك ، واخيرا تتكلم . ونفهم من كلام الشاب انه حضر لتوه من الخارج ، وانه يعمل على انجاز مشروع « عند تحقيقه سوف يحدث انقلاب في تاريخ البشر .. اعظم من القنبلة الذرية » هذا المشروع هو الطعام لكل فم « فكرتنا هي ان تحطيم الذرة عمل لا قيمة له عند الناس اذا لم يؤد الى تحطيم الجوع » . والشاب يعلم جيدا ان الغاء الجوع ليس هواية علمية وانما هو يعرف « عندما نلغي الجوع سنلغي فى نفس الوقت عبودية الانسان للانسان » . ولكن الطريق الى المشروع الجميل الباهر ليس مفروشا بالورود لان « من لهم مصلحة في السيطرة على الناس والشعوب لا يناسبهم الغاء الجوع .. ان الجوع هو سلاحهم في السيطـــرة الاقتصادية . وهم يفضلون بذل الجهد والمال في تدعيم اسلحة الدمار التي تزيد في انتشار الجوع . ولا يعملون خالصين من اجل الطعام والسلام » . من هنا كان شعار طارق ـــ هذا العالم الشاب ـــ هو نقيض المستقبل في رحلة توفيق الحكيم السابقة الى الغد ، كان شعاره هو « كلنا أمل في الغد» .. تلك هي القفزة الواسعة التي خطاها الحكيم من غد الى غد .

ولو أن المسرحية استمرت على هذا النحو من المناقشات التقريريـــة الجافة بين طارق ونادية وامهما ، لاصيبت الدراما في مقتل . لهذا تتحرك الاحداث بين هذه الشخصيات الثلاث فنعلم ان هناك « سرا » تخفيه الام عن ابنها ، وتحاول الفتاة ان تفضي به اليه ولكن محاولات امها تحول قليلا دون ذلك . « قليلا » ويحدث الانفجار الذي لم يتوقعه احد ، اذ ان الام قد تزوجت بعد وفاة زوجها والد طارق ونادية من ابن عمها الذي كانت تحبه منذ الطفولة وحالت الظروف دون زواجهما فيما مضى . غير ان نادية تؤكد ان وفاة ابيها لم تكن طبيعية وانما هناك « جريمة قتل » اشتركت فيها الام مع حبيبهـــا

الطبيب . وتصبح المشكلة التي امامنا هي : ماذا يصنع طارق ، العالم الذي يريد ان يغير وجه التاريخ بانجاز مشروع الطعام لكل فم ؟ نادية حريصة اشد الحرص على « عقاب » الام ولو ادى الامر ان تبلغ جهات الاختصاص . اما طارق فله رأي مختلف ، يقول « بقى يا نادية ان مشروعى هذا هو العدالة . . العدالة كما يفهمها عصـــر الذرة . . وعصور الغد » اما عدالة هاملت والكترا ـــ وقد استشهدت بهما نادية في التدليل على اهمية الانتقام من الام ـــ فلم تعد في راي طارق الا كلمات جميلة ليس لاحد في عصرنا ان يضيع حياته من اجلها . وبينما تتصور نادية ان موقفها هو موقف « العقل » يرى طارق انه موقف « القلب » المنفعل بالعاطفة ، لان موقف العقل هو موقف العلم . وموقف العلم هو الحركة « ازمتي هي ازمة عصري . . اذا وقفنا نموت . . عصرنا صاروخ انطلق اذا ابطأت حركته احترق » على النقيض من الموقف في « رحلة الـــى الغد » حيث يصبح السكون البارد كالموت هو «الحياة» ويصبح الموت هو الامل ، على النقيض من ذلك يهتف طارق « نحن مرضى بالحركة . . وفي علاجنا من هذا المرض موتنا » .

وتنتهي القصة الداخلية ـــ جوهر المسرحية ـــ برحيل طارق ونادية عن بيت الام لتعيش حياتها ـــ ونخرج مع المؤلف الى الاطار الخارجي ، او القصة الاصلية المفتوحة الذراعين ، لنستمع الى « حمدي » وقد هجر المقهى نهائيا وانتهى عهد الشلة من حياته ، واشترى ميكروسكوبا وكتبا كثيرة يزدحم بها بيته وعقله ، نستمع اليه وهو يصوغ معنى جديدا للحرية يختلف عن المعنى الذي صاغته « رحلة الى الغد » اختلافا جذريا ، يقول « ان الغاء الجوع هو الغاء العبودية على الارض ، عبوديـــة الافراد . . وعبودية الشعوب . . الطعام هو الحرية » . لقد تغيرت حياة حمدي ، كما تغيرت من قبل نظرة توفيق الحكيم ، الى العلم والغد والانسان . وليس من المهم ان تبقى نادية وطارق على جدار الغرفة بمنزل حمدي وسميرة ، وانما المهم ان يتحول حمدي الى امتداد لطارق ، وتتحول سميرة الى امتداد لنادية . ولكن ما حدث ذات يوم على الحائط مجرد « حلم » في حياة حمدي وسميرة ، في حياة الانسان العادي البسيط في عالمنا . لتكن المسرحية هي تجربة التفاعل بين « الواقع » و « المثال » تجربة الصراع بين « الفن » و « الحياة » . وهي التجربة التي لخصها الحكيم في هذا الحوار المركز بين حمدي وسميرة ، عند مناقشتها لموضوع الكتاب الذي بدأ في تأليفه منذ انتهت قصة طارق ونادية فوق الحائط:

حمدي : عنوان الكتاب ؟. ما رأيك فيه ؟

سميرة : ولكنك لم تنته منه بعد ؟.

حمدي : هذا صحيح . ولكن العنوان احيانا يوحي بالاتجاه . اني لا اريد عنوانا علميا . ان الكتاب ليس كتاب علم .

سميرة : اعرف . انه كتاب حلم لا علم .

حمدي : بالضبط . الحلم الذي يسبق العلم . انا لست بعالم . طارق هو العالم . كان عالما حقيقيا . وكان مشروعه ولا شك قائما — كما امكنني أن افهم — على اسس علمية : الطاقة واستنباطاتهـــا وتطبيقاتها على اوسع نطاق . لكنني أنا هنا أمهد لطارق . لان طارق سوف يعــود .

سميرة : سوف يعــود ؟

حمدي : ليس طارق بالذات . علماء من امثاله . ولكنه عندما يعود يجب ان يجد الدنيا كلها مستعدة لمعاونته . يجب ان تكون الدنيا كلها قد التهب خيالها التهابا ، وعاشت في هذا الحلم بكل جوارحها .

سميرة : (تشير الى المكتبة) كما عاشت في هذه القصص .

حمدي : نعم . قصص ويلز وجول فيرن وغيرهما عن الرحلة الى الكواكب والصواريخ وسفن الفضاء . كل هذه القصص غمرت الدنيا في الخيال والحلم ، فكان من السهل بعد ذلك الانتقال الى العلم .. الـــى الواقــع .

وهكذا تنتهي « الطعام لكل فم » بحل التناقضات المفتعلة بين العلم والفن ، بين العقل والقلب ، بين الفكر والعمل ، وذلك بأن تصور الحكيم هذه الظواهر جميعها في قالبها النسبي واطارها التاريخي . كذلك لم ينطلق في رؤية المرحلة المعاصرة التي يجتازها الانسان الحديث من زاوية الحضاره الغربية ، وانما من زاوية المرحلة الحضارية المتخلفة التي نعيشها في الشرق العربي . وبالتالي فان دلالة « العلم » في بناء حضارتنا تختلف عن دلالته في انهيـــار حضارتهم .

بين « رحلة الى الغد » و « الطعام لكل فم » مسافة فكرية طويلة . فالاولى تنظر الى العلم نظرة يشوبها ألفزع من الغد ، بينما الاخرى ترى على العكس أن العلم هو مخلص البشرية ومنقذها الوحيد من مشكلة البشـــر الازلية : الجوع . على ان المسرحيتين كليهما تتكاملان في دلالة فكرية واحدة ، هي التصور المثالي لمشكلات الانسان : اذ تقول « رحلة الى الغد » بفظاظة ما يمكن أن يؤدي اليه العلم من برود وجمود في حياتنا اليومية ، في حدود أن العلم مجموعة من انابيب الاختبار بين جدران صمـــاء هي المعمل . وتأتـــي « الطعام لكل فم » لتقول ان هذا العلم المعملي يمكن أن يزيد خيرات الحيـــاه

ويقضي على مشكلة الجوع . هذا منهج مثالي في الفلسفة ، يتجاهل المعنى الاجتماعي للعلم ، اي انه يغفل العلم كمنهج في النفكير الاجتماعي . والمنهج العلمي في الفكر الاجتماعي يستضيء بالخريطة الطبقية للمجتمع والعالم بأسره ، ويبدأ في حل مشكلة الجوع انطلاقا من الارض الاجتماعية وطبيعتها لا من بين جدران المعمل . فلربما ينجح العلم المعملي في الاستفادة من خيرات الطبيعة وزيادتها ، ولكن البناء الطبقي للمجتمع الانساني سيتيح للقلة ان تستأثر بهذه الخيرات ومن ثم تتحكم في الكثرة، حتى اذا اقتضى الامر ان تلقي هذه القلة بخيرات الطبيعة في البحر ، كما يحدث بالفعل في بعض اقطار العالم . أما المنهج العلمي فيدرس المجتمع الانساني ويحلله طبقيا ويستفيد من العلم المعملي ، ومن بقية العلوم الانسانية حتى يصل الى الحلول الجذرية الواقعية الثورية ، بدلا من الحلول الخيالية التي تتراءى لدى بعض الحالمين، كما هو الحال عند بطل « الطعام لكل فم » .

***

واذا كانت هذه المسرحية قد حلت نسبيا مشكلة التناقض بين العقل والقلب أو بين العلم والفن ، فان مسرحية « شمس النهار » التي صدرت عام ١٩٦٤ قد حلت هي الاخرى ــ نسبيا أيضا ــ الطرف الاخر من المعادلة : مشكلة التناقض بين الفكر والعمل . وهي مسرحية تعتمد على البناء الاسطوري ، ولكنها ايضا تعتمد على ما يمكن تسميته بالقالب التعليمي الذي يسهل ملاحظته ــ كما يقول الحكيم نفسه ــ في كليلة ودمنة ، وحكايات لافونتين ، وبعض مسرحيات بريخت كمسرحية بادن التعليمية .

وتبدأ المسرحية بموقف واضح ومحدد للاميرة شمس النهار التي رفضت الزواج من جميع الذين تقدموا لها من الامراء والكبراء والعظماء ، وارتضت أن تخطب لانسان بسيط هو « قمر الزمان » الذي اشترط أن يعيشا معا فترة من الزمن قبل الزواج ، يرتادان خلالها فيافي الحياة ومفازاتها . وقبلت الاميرة هذا الشرط الغريب لانها توسمت في « قمر » انه سيحقق لها مبتغاها من الاحلام . وفي مكان ما يطل على المدينة من بعيد ، عاشا معا حياة بدائية توامها العمل الشاق المضني. وفي هذا المكان يلتقيان مصادفة باثنين من رعايا أمير آخرهما ملاحظ الخزانة ومساعده وقد سرقا كيسا ضخما من المال .وتحدثهما شمس عن «جواهر» لا يتحلى بها الناس من الخارج ، فيتساءل الملاحظ دهشا :

الملاحظ : ماذا تقول !؟.

شمس : الجواهر التي تحملها في الداخل .

الملاحظ : في الداخل ؟!.

المساعد : ايوجد جواهر تلبس في الداخل ؟!.

الملاحظ : اسألهم ياأخي!.

المساعد : هذا شيء لم يسمع به أحد .

الملاحظ : وما فائدة هذه الجواهر التي تلبس من الداخلولا يراها احد؟!

شمس : يراها صاحبها وتضيء نفسه .

الملاحظ : فقط ؟

شمس : ويراها المقدرون لها ، وتضيء نفوسهم !..

المساعد : كل هذا من الداخل ؟!..

شمس : نعم .

فاذا استطردت شمس بأن الصدأ أو القذر والغبار متراكم على «الجوهرة» فهي كابية خابية لا تضيء ، اكمل قمر : « .. وما أن تردوا هذا المال الى مكانه ، حتى تشعروا بالضوء قد شع في داخلكم » .

بهذه النقطة تبدأ المرحلة الجديدة من تطور المسرحية ، اذ تعود شمس النهار وقمر الزمان بالرجلين الى أميرهما . وهناك تدور الاحداث المثيرة التي نعرف منها أن الامير يرغب في الزواج من شمس النهار التي رفضت الجميع . وهو لا يعلم ان شمس النهار امامه بلحمها ودمها ، وان كانت في ثياب خشنة لرجل بسيط . فاذا علم حقيقة الامر ، ارتضى ان يهجر الامارة ، ويخرج معها الى رحاب الحياة فيصلان مع قمر الى ذلك المكان البعيد المطل على اسوار المدينة . حينذاك يرى اشباحا كالبشر ، عجفاء من الجوع ، تمد ايديها في ضراعة وابتهال .ويجري هذا الحوار بين شمس والامير :

شمس : هل بقي في جرابك شيء من الخبز ؟

الامير : « يفتش في جرابه » نعم ...

شمس : أخرجه وضعه في تلك الايدي .

الامير :لكن...

شمس : نفذ ما أقول لك .

الامير : « ينفذ » هاأنذا افعل ..

شمس : انظر الان ما سيكون !..

الامير : عجبا .. عجبا .. بدأوا يتحركون .. الايدي اخذت تضع الخبز في الافواه .. انهم يأكلون .. انهم يأكلون .. انهم يسيرون .. لقد فك السحر فعلا .. فك السحر عن القرية ..

وتتبلور — من ثم — تجربة الامير في ان السائر على قدميه يرى اشياء، والراكب لا يرى شيئا . الا ان ما يتبلور اكثر فأكثر هو « جوهر » المسرحية او عقدتها . ذلك ان شمس تجد نفسها فجأة في موقع لا تحسد عليه ، بين رجلين : احدهما صنعها ، هو قمر ، والاخر صنعته ، وهو الامير . من هذه الزاوية تتحول احداث المسرحية الى صراع مرير بين الرجلين من ناحية ، وبين شمس ونفسها من ناحية اخرى . ان قمر يؤكد في يأس « نحن فعلا نحب مخلوقاتنا ، ولا نحمل لخالقينا الا التقدير » مشيراً بذلك الى شكه فى أن تكون شمس قد احبت الامير وهجرته هو . ويحتدم الصراع لدرجة يختلط فيها الامر على المؤلف ، فيلجأ الى حله بخاتمتين مغايرتين لبعضهما البعض . الخاتمة الاولى يعود فيها الامير حمدان الى وطنه ممثلا تعاليم شمس النهار وتجربتها معه ، يعود ليصلح هذا الوطن اصلاحا جذريا ، يعود لا ليصبح اميرا ، ولكن ليصبح عاملا . عندئذ تتحدد الخاتمة بأن ينصح قمر شمسا ان تسلك نفس طريق حمدان ، ان تعود الى بلدها وتعمل على اصلاحه ، فاذا تساءلت شمس عما اذا كان هذا ممكنا بمفردها ، اجاب قمر « نعم .. بمفردك .. شعبك محتاج اليك .. ولن يقبل تغييرا واصلاحا الا منك وحدك ، النابتة منه ، الناشئة فيه .. »

وعند اخراج المسرحية على المسرح القومي ، استجاب المؤلف للظاهرة المسرحية في تكاملها فغير من « شكل » الخاتمة بأن تنبهت شمس الى ان حبها الحقيقي ينبض باسم الرجل الذي صنعها . حينذاك تذكر الامير بقوله انه يحمل جزءا من روحها ، وهذا يقتضي ان يكون على الدوام ، ثائرا مصلحا . فيقول حمدان :

الامير : اعرف جيدا ما احمل « فحاة بعنف » ولكن هذا الرجل ماذا يحمل منك ؟!

شمس : هو الذي صنعني

قمر : وهي التي صنعت في قلبي الحب

شمس : نعم كل منا صنع الاخر . كل منا صانع ومصنوع ، خالق ومخلوق، في نفس الوقت . لذلك كان اندماجنا كاملا .

ولا يطول الحوار حتى يقتنع الامير بصدق قولها فيتمتم في صوت خافت

« الشعب في بلدك يا شمس النهار يقدسك تقديسا ، لانك تركت قصـرك واخترت شخصا بسيطا من الناس . وسترين بعينك كيف يلتف حولكمـا الشعب عندما تدخلان معا المدينة » ويخرج حزينا ، ويترك شمس وقمـر وقد تلاصقا ، واخذا يشيعانه بانظارهما .. الى ان يختفي ، ويهبـط الستار وهما يتلاصقان .

ولا شك ان الخاتمتين تختلفان من حيث التشكل اختلافا كبيرا . فالخاتمة الاولى حيث يذهب كل الى حاله ، دون ان يلتقي الحبيبان عنـد اسدال الستار ، اقرب الى روح الفن الذي يشحن نفسية المتلقي بنـار القلق . اما الخاتمة الثانية فهي تستجيب لروح الحدوتة التي تجمع الاحباء في تبات ونبات . الاولى استجابة للاعماق الغائرة في الوجدان ، والاخـيرة استجابة عابرة للحظة الراهنة . ولكن هذه الخاتمة لم تغير قط من جوهـر المسرحية . هذا الجوهر الذي يحل الطرف الاخر من المعادلة : التناقض بين الفكر والعمل . ان شمس النهار ليست شهرزاد الجديدة التي قامت في حياتها بدور مزدوج : طوعت الفكرة المحلقة في اجواء الحلم لمستلزمات العمل الواقعـي المجسد في شخصية « قمر » فكان هذا الرجل البسيط هو « صانعها » . وتمكنت بمزج الفكر بالعمل من « تغيير » الامير حمدان ، الرجل الذي كان هو الاخر يبحث عن فكرة مطلقة تدعى « شمس النهار » فراح يحققها عمليا في اصلاح وطنه اصلاحا ثوريا . لقد امست شمس النهار فكرا وعملا في آن . كذلك امسى قمر . لم يعد طاقة قادرة على العمـل فحسب ، بل طاقة قادرة على الحب ايضا . اخيرا ، اخيرا جدا ، التحـم العقل بالقلب ، والفكر بالعمل .. وكانت النتيجة هي « الثورة » في وطـن شمس ووطن حمدان على السواء .

تلك هي النتيجة التي توصل اليها توفيق الحكيم بعد كفاح مريـر ومعاناة هائلة : ليس العقل عقلا مطلقا ، ولا القلب قلبا مطلقا ، كلاهمـا ظاهرة نسبية لها اطارها التاريخي ودلالتها الاجتماعية . وهما لا يتفاعلان مع بعضهما البعض في حركة دائرية اقرب الى سكون النظام التعادلـي ، وانما هما في صراع دائب مستمر لا يكف عن التجاوز الجدلي الى امام . وهكذا لا يصبح الفكر في واد والعمل في واد اخر ، بل ان العلاقة بينهمـا تصبح علاقة دينامية متطورة ، تنتقل بالظاهرة المشتركة من البساطة الـى التركيب ، الى الاكثر تركيبا في مستوى كيفي جديد .

***

وما ان اطمأن الفنان صاحب هذه الرؤية الثورية الى سلامة النتائج

التي توصل اليها حتى راح يحاول تطبيقها على الواقع اليومي للشعب ، والمجتمع . من هنا كان الفصلان التمثيليان « رحلة صيد » و « رحله قطار » من بواكير هذه التطبيقات التي تخلو من روعة الكشف حقا ، ولكنها تمتلىء بكثافة الواقع الحي المنظور . على اننا نلاحظ ان الحكيم لا يطبق رؤيـاه على الواقع كتطبيق المعادلات النظرية على تجارب المعمل . وانما هو يصنع شيئا قريبا من « الاحتكاك » بين الواقع والرؤيا ، فلعل الشرارة الوليدة تخلق ذلك التوهج الجديد بكل ما يعنيه من اضافات العمل الى الفكر .

يعتمد توفيق الحكيم في « رحلة صيد » على نفس الحيله الفنيه التي استخدمها في «رحلة الى الغد» حين كان احد السجينين يستحضر صورة زوجته في خياله فتتراءى له كائنا حيا مجسما وكأنها على شاشة سينما . وقد طور هذه الحيله في « الطعام لكل فم » فجعل منها ما يشبه خيال الظل . واذا كانت هذه الحيلة تشكل منظرا سريعا في المسرحية الاولى ، وجزءا كبيرا من المسرحية الثانية ، فانها هنا في « رحلة صيد » هي قوام الفصل التمثيلي كله . ويضعنا الحكيم في قلب المشكلة ، او في بؤره الحدث مباشرة . نحن امام رجل مجهول يقوم بالصيد في احدى الغابات ، ومن بعيد يصلنا زئير اسد خافت . وتتوالى تلك الصور السينمائية القريبه من خيال الظل ، وكأنها شريط من اللاوعي ينساب في مخيلة الرجل بلا ضابط . او هكذا يبدو من الخارج ، اذ يبدو أن ثمة خيطا يربط بين هذه الصور غير المتآلفة . انالوجه الاول الذي يحاورنا مع الرجل ، وجه فلسفي يقول ان الايمان شيء ضروري فيعلق الرجل بأن الايمان شيء بشري . هكذا لم يعد هناك شيء مطلق اسمه « الايمان » كما كان الامر في « شهرزاد » . ولم يعد الانسان خارج الزمان والمكان كائنا ميتافيزيقيا معلقا في الفضاء الاسطوري ، وانما اصبح الانسان « تجربة بشرية » ، اصبح كائنا حيا « في موقف ». والانسان في موقف ، هو بطل « رحلة صيد » فما ان يقول له الوجه الميت ، انه يشعر بالراحة في الموت ، حتى يتحفز الى معارضته بأنه يشعر بتعب،بالتعب المقبل ، بمعاودة الكفاح « كفاحي مستمر .. لان العلم مستمر » . وهو فهم جديد للانسان ، والعلم ، والحياة يتجاوز به الفنان اسوار رحلته السابقة الى الغد . ذلك ان « الشك والحيرة ، والاثبات والانكار .. صيحات للعقل لا بد منها .. لكن القلب ينبض في الداخل .. من تلقاء نفسه » فقد ذابت الفواصل بين العقل والقلب ، كما انهارت الحواجز بين الفكر والعمل . يحتج وجه الزوجة المتوفاة بأنه لم يعد يتذكرها فيجيب بأن العمل اصبح شاغله

الاكبر . فاذا استأنفت الاحتجاج بأنها كانت يوما « منتهى » امله اجابها مره ثانية « منتهى ؟! ايمكن ان يكون هناك منتهى .. ونحن على قيد الحياة ؟! » لم تعد الحياة هـــي ذلك الكون الصامة والطبيعة الخرساء التـــي أصابت شهريار بجنون الرحيل محاكيا سندباد شهرزاد . لقد اصبحت الحياة هي « العمل » الذي بشرت به شهرزاد الجديدة : شمس النهار .

ونصادف وجها ثالثا يذكره بالسعادة فيقول : اني سعيد طبعا .. لا استطيع القول اني تعس . ولكن هناك مع ذلك شيء « شيء يجعلني لا اهدأ .. يجعلنا لا نهدأ .. نحن في رحلة صيد مستمرة » . ولعل هذه العبارة هي « ضربة المعلم » الحقيقية في كشف اسرار الموقف ، اذ لا يسدل السنار حتى نسمع اصواتا تملأ الغابة بصراخ من يستغيث ، اصواتا تؤكد ان « الدكتور في فم الاسد » . اي مفارقة تنضح بالمرارة جسدها الحكيم في هذا الموقـــف المثير ؟ ان من يتخذ شعاره « نحن في رحلة صيد مستمرة » هو بالتحديد « في فم الاسد » ! ولا تلبث الوجوه المتناثرة ان تتوحد في وجه واحد كبير ، ولا تلبث التساؤلات المبعثرة ان تنجمع في علامة استفهام كبيره واحدة . وتنجـــاب الغشاوة عن عيوننا لنفهم ان الفنان هجر الشكل الذهني المجرد ، واقترب من البناء التجسيدي المبسط لانه في نفس الوقت نزل من القمة الفكريـــــة للجبل ، وامتزج بالتجربة الانسانية عند السفح ، عند تخوم الواقع البشـــري وغناه اللامتناهي . فلا ريب ان ذوبان التناقض الفعلي بين العقل والقلب ، وبين الفكر والعمل ، يؤدي بنا الى ان نكتشف بعمق ووعي نافذين التناقضات الحقيقية في واقعنا الثوري المعاصر . ليس هذا الطبيب الذي يتغنى بأننا في رحلة صيد مستمرة وهو في فم الاسد الا انساننا الجديد المغلل بالاف القيود التي تثقل كاهله بالرغبة في الاستسلام او في اضافة قيود جديدة . وتوفيـــق الحكيم عندما يناقش وضعية هذا الانسان الجديد ، يستشعر حقا بضراوة المعركة في غابة تحاول بناء الاشتراكية . انه يستمع معنا الـــى اصـــوات الاستغاثة ، ولكنه يركز الاضواء كلها على « فم الاسد » ، على « الغابة » . وهو يشاهد معنا محاولات الانقاذ ، ولكنه يفتح العدسة جيدا على تلـــك « الوجوه » التي تزاحم الحياة بـــ « الانا » دون ان تفكر لحظة واحدة فـــي « نحـــن » .

توفيق الحكيم يدرك عظمة التحول التاريخي في مجتمعنا الى الاشتراكية، ولكنه « يجسم » لنا الصعاب الهائلة التي تواجه هذا التحول من خلال الغابة التي ورثناها عبر الاف السنين . هو لا يناقش التفاصيل ، ولكنه يشير فقط الى فداحة الثمن الذي ندفعه اذا كنا ما نزال في رحلة صيد مستمرة ونحن

في فم الاسد . وقد استمعنا معا الى اصوات الاستغاثة من هول الاخطار التي تهددنا . واستمعنا اليه وهو يناقش وجوهنا السلبية ، وبطولتنا الايجابيه على السواء . بقي امامنا أن نستمع معه واليه وهو « يجسم » الجانب الاخر من المعركة ، الجانب القائد لها . اي انه ، وحتى نصبح الصورة كامله ، لا سبيل الى الاكتفاء بالتقييم الفني لدور « المشاركين » في المعركة من القاعده ، بل لابد من تقييم الادوار القيادية ايضا . وهي القضية التي عرضت لها المسرحيه ذات الفصل الواحد « رحلة قطار » .

ولا ريب ان ثورتنا — ككل ثورة — قد تعرضت منذ بدايتها لاخطار عديده من الداخل والخارج ، ولا ريب ايضا ان التكوين الايديولوجي للقيادة الثوريه لم يكن على درجه واحدة من التجانس وان كان هناك الحد الادنى من الاتفاق حول الارض المشتركه التي انبثقت عنها الثورة . غير ان هذه الثوره بارضها المشتركه لم تتعرض لاخطار كما تعرضت بعد انعطافها التاريخي نحو الطريق الطويل الى الاشتراكية ، هذا الانعطاف الذي نؤرخ له بقرارات يوليو ١٩٦١ لقد تضاعفت منذ ذلك اليوم ، اخطار الداخل والخارج ، واضيف عنصر جديد هو ان ذلك « الحد الادنى » من الاتفاق القيادي لم يعد قادرا على ان تكون « ارضا مشتركه » تحمي الثورة من غائلة التناقضات الجديدة التي تجاوزت مرحله الثورة الوطنيه الديمقراطية الى مرحله الثورة الاشتراكية . وقد اختار توفيق الحكيم احدى هذه اللحظات التاريخيه الحرجه ، اللحظة التي يتقرر فيها مصير ثورة ومسارها ، لكي تكون نقطه البدء في النسيج الدرامي لمسرحيه القصيرة « رحلة قطار » . كان الفنان يقترب رويدا رويدا من واقعه المرئي المباشر . وكلما اقترب من هذا الواقع مبتعدا عن عالم المطلقات الفكريه المجردة . اقترب في نفس الوقت من التجسيدات الدراميه العميقه الاثر مبتعدا عن التقريريه والمباشرة .

وتبدا « رحله قطار » عندما يتوقف سائق القطار عن السير لان الاشارة الضوئية التي تسمح له بالاستمرار في السير لا تاذن له بوضوح الرؤية ، فهو يراها « خضراء » والوقاد يراها « حمراء » اي انه هو يراها تأذن له بالمسير . بينما الوقاد يرى الامر يستوجب التوقف . واذا كان السائق ارتضى التوقف مؤقتا ، فلكي يسأل الجماهير التي ارتضت ان تركب معه القطار منذ البداية . وتنشطر اراء « الركاب » الى قسمين واضحين : احدهما يوافق السائق على ان الاشارة خضراء وينبغي له الاستمرار في قيادة القطار والفريق الاخر يوافق الوقاد على ان الاشارة حمراء ، وينبغي التوقف تماما . وبين الفريقين من يراها لا هي خضراء ولا هي حمراء ، وانما هي صفراء «كالكركم»

ولكن من يراها هكذا قلة نادرة لا يقيم لها الوقاد والسائق والجماهير اي وزن. لذلك تنحصر المناقشة بين الاخضر والاحمر . وينزل الركاب جميعا للاشتراك في المناقشة المثيرة . ويستغل الفنان الذكي هذه الفرصة ليختبر نأملانه الفكرية في هذه الامواج البشرية غير المتجانسة . ان احد كبار رجال الاعمال يدخل في حوار مع فنان يشتغل بالموسيقى محتجا بأنه لا يستطيع ان ينتظر لان اعماله لا تنتظر ، بينما الموسيقى في امكانها الإنتظار . فاذا اجاب الموسيقي بـــأن ظروفه دقيقة لانه سيتزوج غدا ، استأنف رجل الاعمال حديثه قائلا انه هو ايضا سيطلق زوجته في نفس الوقت لا لانها لم تنجب اولادا بل لانها تريـــد انجاب الاولاد وهو لا يريد . ويعجب الموسيقـــي من ان الرجل الذي يصنع « شخاشيخ الاطفال » لا يمقت شيئا كالاطفال ، بينما لا يريد الزواج الا لانجاب الاطفال . ان الحكيـــم بذكاء شديد وحساسية غاية في الرهافة والشفافيـــة يعكس الانقسام الاكبر حول الاخضر والاحمر، على ادق جزئيات الحياة اليومية في الواقع البشري . فليس الاختلاف حول لون الاشاره الضوئية اختلافا فـــي مشكلة عابرة ومؤقتة ، وليس انعكاسا لاختلاف قوة الابصار العيني عنـــد هذا او ذاك ، وانما هو اختلاف جذري في الاساس ، اختلاف في «وجهة النظر» الى الاشياء ، واختلاف ايضا في « المصلحة » التى يعبر عنها كل فرد ، وكل طبقـــة .

ولم يعد الامر عند الحكيم كما كان في الماضي نظاما « تعادليا » يستوجب الاتزان الشكلي والاتساق الالي ، وانما الامر في لحظات التاريخ الحاسمـــة يعبر عنه هذا الحوار :

السائق : مستحيل .. خطر الوقوف اشد من خطر السير .

الوقاد : وخطر السير اشد من خطر الوقوف .

ذلك انه اذا استمر القطار في الوقوف ، سوف يصل بعد دقائق قطـــار الاكسبرس ويسحقه امامه .

واذا كان موقف رجل الاعمال من مشكلة « الانتظار » قد عبر عن وجهة نظر تختلف مع وجهة نظر الموسيقي ، فان «المصلحة» تبلور موقفه اكثر فاكثر ، فيرى انه من الافضل ان يشتري هذا القطار « الخردة » لاحتيـــاج مصنعـــة الى «كذا طن حديد» في العام الواحد يحولها الى « شخاشيخ » . وبنفس المقدار من الاختلاف بين الرجال ، نلاحظ الاختلاف بين النساء ، فتفضل احداهن التعاطف مع الموسيقي ، وتقع الاخرى في غرام رجل الاعمال. وهكذا

ينحت الفنان نماذجه من حركة الاحداث المحيطة بالموقف كله . الا ان الحكيم لا يخلق « انماطا » مركبة على نماذج مسبقة ، وانما هو يحرص على فردية شخصياته بفردا اصيــلا يستمد منه اعمق خلجــات الوعــي البشري ولا وعيه معا . انه لا يجرؤ على التعميم من نتائج نمطية ، بل يحاول ان يحصل على الخط العام من ادق التفاصيل . فاذا كانت السيدة قد تعاطفت مع رجل الاعمال لثرائه ، فانها في نهاية الامر ليست « قالبا » مطابقا للاخر مطابقــة حرفية . هي تختلف معه حول « المصير » من وجهة نظر مغايرة :

السيدة : يا للكارثة ؟.. وهؤلاء الناس . هؤلاء الركاب . يجب ان ننبههم .

المالي : انت مجنونة ؟ اياك ان تفعلي .. انت لا تعرفين الجماهير ســاعــة الكارثة انهم ينقلبون الى وحوش

السيدة : لكــن ..

المالى : سنكون نحن اول الضحايا .. اسكتى .. اسكتي .. ارجوك .. لا شأن لنــا بشيء ..

السيدة : انهم يغنون ويرقصون ولا يدرون بما سيقع ..

المالي : هــذا خير لهم .

الا ان السائق لا يعبأ بما يقوله الوقاد ، او ما يقوله النصف الاخر من القطار من امثال رجل الاعمال الكبير ، لا يعبأ بشيء مـــن هذا لانه هو « المسؤول » الاول عما سيحدث ، ولانه ما يزال « القائد » ولانه ــ وهذا هو المهم ــ يرى السكة مفتوحة والاشارة خضراء ، ولا يبقى امامــه الا ان يمسك بعجلة القيادة من جديد قائلا « الطريقة الوحيدة هى ان نسير ». ويستأنف القطار مسيره من جديد .

مرة اخرى يضع الحكيم الانسان في موقف . وتبدأ المسرحية من قلب الموقف ، بل ليست هناك بداية او نهاية ، وانما هناك موقف يختبر فيــه الفنان طبيعة التجربة الانسانية . وانسان الحكيم في رحلته بالقطار ، ليس انسانا مريخيا مجهولا ، وانما هو انسان محدد شديد التحديد ، هو الانسان المصري المعاصر في قطار ثورته المجيدة . والتجربة لا تصدر عن خيـــال ميتافيزيقي موغل في التجرد ، وانما هي تجربة شعب مع قيادته الثورية في اشد حالاتها تأزما . لم تعد الصراعات قاصرة علي جماهير الركاب ، بــل

امتدت التناقضات الى الجهاز القيادي للقطار . اي ان الفنان وضع يده على الظاهرة الثورية في لحظة احتدام التناقضات بين الجميع : اذا كانت السكة مقفلة وسار القطار فسوف ينقلب بمن فيه ، واذا وقف في مكانه فســـوف يجرفه الاكسبريس القادم وراءه بعد قليل . واختار الحكيم اللون الاخضر، اختار الحل الثوري ، وقرر السائق ان يسير القطار . ربما تصادفــــه المتاعب فيما بعد ، ولكن يبقى له شرف استمرار الثورة ، فاذا اقبـــــل الاكسبريس حاملا الاجيال القادمة ، لم يسحق ولم يحطم ، وانما يبقى له شرف الامتداد الاكثر تطورا وازدهارا .

الفصل الحادي عشر
السلطة والحرية أو الانسان والنظام

من المحاور الرئيسية في مسرح توفيق الحكيم ، ذلك المحور الذي تدور من حوله مشكلات العلاقة بين الانسان ونظام الحكم الذي يعيش في ظلاله ، او مشكلات العلاقة بين السلطة السياسية الحاكمة ، وحرية الفرد او المجتمع المحكوم . ولا شك ان هذا المحور قد دارت حوله منذ القديم معظم الفلسفات والمذاهب بحيث يصعب على الادب والفن ان يقدما شيئا جديدا في هذا المضمار . فربما كانت المعرفة الفنية هي اقل مستويات المعرفة طموحا الى تفصيل الفكر والرأي ، لان الفكر السياسي والقانوني والاقتصادي والاجتماعي والفلسفي اكثر منها قدرة على هذا التفصيل . ولعل علاقة الفن بالفكر تبدأ من هذه النقطة على وجه التحديد . يبدأ الفن من العام في الفكر الى الخاص في الحياة ، فيكتسب صورته النوعية المستقلة كيفيا عن بقية اشكال الفكر .

وعندما يسود الفكر على بعض الاعمال الكبرى لسارتر او اليوت او بيكيت ، فان سيادته لا تعني ان هذه الاعمال قد تحولت من الفن الى الفكر ، وانما تعني ان التجربة الشخصية التي يعانيها الفنان هي التجربة الفكرية ، وهذه التجربة ليست الا عنصرا واحدا من العناصر العديدة التي يتكون منها العمل الفني . فاذا ما تكامل العمل الادبي فنيا لم يعد عملا فكريا محضا قادرا على تقديم هذا الاتجاه او ذاك من اتجاهات الفلسفة تقديما علميا مفصلا . وانما نحن نلجأ في هذه الحال الى الكتب النظرية للفنان — ان وجدت — لنستقي اهم السمات التفصيلية لمذهبه في الفكر . ذلك ان المعرفة الفنية لا يعنيها الفكر لذاته ، وانما لعلاقته بالتجربة الانسانية

الحية . وهي لذلك فقيرة اشد الفقر في اعطاء صورة فكرية مفصلة لما يدور في ذهن ا ان ، بينما هي شديدة الغنى والثراء في اعطاء صورة مفصلة لما يدور في عقله ووجدانـــه وواقعه وتكوينه ، في آن واحد . اى في شكـــل معقد ندعوه بالرؤيا التي تتجمع في بؤرنها هذه الاشعة كلها . ونحن حين نستخلص الشعاع الفكري من مسرح فنان كتوفيق الحكيم ، فاننا لا نعزله عن رؤياه الفنية ككل . لهذا كان لابد لنا من التعرف على الارض الفكرية التي يسير عليها هذا الفنان من خلال ما كتب من اعمال نظريه كرس لها هذا الكتاب قسمه الاول . وفيه نتبين ان مشكلة الحكم في حياة الحكيم من اهم المحاور التـــي يدور حولها ادبه بشكل عام ، ومسرحه بشكل خاص . انه في تلك الكتابات مثال المفكر الليبرالى الذي يتصور ملكوت الحرية في النظـــام الديمقراطي الغربي ، هذا هو الخط الفكري العام الذي ينطلق منه الفنان الى ما تضيفـــه الحياة من دقائق وتفاصيل في اطارها النوعي الخاص ، وهو الاطار الذي نستشرف افاته في ثلاثة اعمال هامة كتبها الحكيم .

وربما كانت « براكسا » هي اولى مسرحياته التى ناقشت هـــذه القضية ، وان كانت طبعتها الاولى التى صدرت عام ١٩٣٩ في ثلاثة فصول لم تكن بها التكملة التي صدرت في الطبعة الثانية عام ١٩٦٠ حيث بلغـــت المسرحية ستة فصول .

والمسرحية ماخوذة من حيث الاطار العام ، عن كوميديا اريستوفانيس « اجتماع النساء » . الا ان الحكيم قد غير في احداث المسرحية ومغزاها الشامل ما يجعل منها عملا قائما بذاته يناقش احدى المشكلات المصرية لحما ودما . وبالرغم من ان المسرحية في اصلها اليوناني كانت اشد اغراء للحكيم لانه يلتقي مع كاتبها في الموقف من قضية المراة ، الا انه كان حريصا على معالجة القضية الاكثر شمولا بحيث تخرج مسرحيته من دائرة الاقتباس او التقليد الى دائرة التاثر المشروع . فقد عامل الحكيم الكوميديا اليونانية وكأنه يعامل اسطورة قديمة وما يستدعيه ذلك من تحرر كامل في معالجة الاسطورة كمادة خام ، له مطلق الحق والحرية في اعادة صياغتها وتحويرها وتحميلها ما يعن له من هموم العصر الذى يعيش فيه . لقد توقف اريستوفانيس عند حدود السخرية من المراة التى ارادت ان تحكم ، اما الحكيم فقد اراد أن يسخر من طريقة الحكم التى استخدمتها المراة كما استخدمها الرجـــل عـــلى السواء .

والحكيم في هذا المحور الجديد لا يهجر البناء الرمزي الذي تعرفنا عليه فيما سبق من اعمال تتسم بالتجريد وتجربة الذهن . ولكنه يحاول ان يكون

اكثر قربا من القضايا الجزئية والمحسوسة والمباشرة . كتلك القضايا التــي لامسناها في النصف الثاني من محور العقل والقلب ، اى الجزء التطبيقــي الخاص بالفكر والعمل . ان قضية الانسان والنظام اشبه ما تكون بالقضايا التطبيقيــة ، وان احتوت على النظرية والتطبيق في مركب واحد .

ونبدأ المسرحية بأن تستولــى براكسا زوجة القاضي بلبروس علــى السلطة في اثينا فتمنح جميع رعيتها حريتهم في القول والعمل ، ولكنها في ذلك الوقت صريعة الغرام في حبها للقائد هيرونيموس وقد استطاع ان يستولى على قلبها وسلطتها معا . لذلك يأمر بسجن الفيلسوف ابقراط الذي لا يعجبه الحال . ولا يلبث هيرونيموس ان يدفع براكسا الى السجن نفسه بتهمــة الاتفاق مع الفيلسوف على قلب نظام الحكم . ولكن الاحوال سرعان مــا تتغير ويتدهور هيرونيموس لهزيمة جيشه امام الاعداء . ويعلن القائــــد المهزوم عزمه على الانتحار فتنكر براكسا عليه ذلك وتقترح الموافقة علــى راي ابقراط القديم بأن يحكم ثلاثتهم بدلا من الانفراد بالسلطة . ويتطــور الاقتراح الى تزييف « ملك » على البلاد يختارونه انسانا مغفلا يرضى بأن يكون لافتة من الخارج ويدعهم يتحكمون هم في كل صغيرة وكبيرة . ويقــع اختيارهم على بلبروس زوج براكسا . ويتم تتويجه بالفعل ، ولكنه يعلم من كاتمة سر الملكة السابقة ان زوجته كانت عشيقة لهيرونيموس ، ومن ثم يأمر بسجن الزوجة والقائد والفيلسوف . فاذا اقبل يوم المحاكمة وحاول الوزير كريميس ان يستثير الشعب ضد المتهمين الثلاثة ، نجحت براكســا وهيرونيموس وابقراط في استثارة الشعب ضده هو ، وضد الملك بلبروس لما يقومان به ، هما واعوانهما ، من اعمال السلب والنهــــب . وتنتهــى المسرحية بأمواج هادرة من الجماهير في طريقها الصاخب الى قصر الدولة تهتف « فليحيى الشعب . . فليحيى الشعب » .

ولعله من المفيد ان نقول ان هذه المسرحية كتبت في ظل المناخ الذي هيأته بداية الحرب العالمية الثانية . هذا المناخ المعقد الذي خلقته ظروف انهيار الديمقراطية في العالم الغربي على يدى النازيين والفاشست . ان القضية كانت على درجة ما من الوضوح عند الانسان الغربى اذ هو يحارب الغول الدكتاتوري القادم من ايطاليا والمانيا ، متحصنا بتراث ضخم مــن تقاليد الحرية العميقة الجذور في باطن الحضـــارة الغربية . لذلك كانت الهتلرية والموسولينية على السواء في مأزق حرج ، لان « الروح الاوربية » التي يقوم بينها وبينهما الحوار تملك من الخصائص والسمات ما يجعل من النازيــة والفاشيــة امرا طارئا غريبا سرعان ما يزول . هذه الروح ليست

تجريدا ميتافيزيقيا ، وانما هـــي الحصيلة الفكرية التي كسبها الانسان الاوربي في معارك تاريخية طويلة مع اعداء الحضاره . لذلك اقول ان المشكله كانت واضحة بحيث ضمت الجبهــــة المعاديــه للنازي من اقصى اليمين الكاثوليكي الى اقصى اليسار الشيوعـــي ، لا على مستوى البلد الواحد فحسب كما حدث في فرنسا ، وانما على النطاق العالمي حين اقيمت الجبهة بين الاتحاد السوفياتي والحلفاء .

اما في بلادنا فالامر يختلف كثيرا لان ميراثنا الضخم من التخلفالحضاري والتقاليد غير الديمقراطية في اسلوب الحكم ، حال دون الرؤية الواضحه عند قطاعات عريضة من جماهير شعبنا . حتى ان الرجعيـــة المحلية استطاعت ان تجرف التيار الشعبى في بعض جزئياته وسمع روميل من يهتف مرحبا بقدومه . لماذا ؟ لان التناقضات الداخلية بلغت درجة عالية من التعقيد . فالكتيبه الغربية المناضلة ضد المحور ، تحتل في نفس الوقت بلادنا . اي ان اولئك الذين يتخذون موقفا تقدميا على الصعيد العالى ، هم بأنفسهم الذين يستعمروننا . واذن فمطلوب منا ان « نتحالف » مع قاهرينا . ومن ناحيــة اخرى كانت الحكومة ذات الحزب الممثل لقطاع عريض من شعبنا ، قد وصلت الـــى مرحلة التهادن الشهيرة بمعاهدة ١٩٣٦ . وبمجرد ان حققت هذه الغاية اطاح بها العرش والاستعمار ، لتحل مكانها الحكومات الموالية لابشع قطاعات الرجعية . الا ان هذه الحكومات تعتلي السلطة في وقــت حرج او ما يسمونه بلغة السياسيين « زمن الحرب » . واذن فمطلوب من الشعب الكادح ان « ينحني » لهذه الحكومات حتى يحقق التحالف بينها وبين « العالم الحر » خطا دفاعيا في منطقة من اكثر مناطق العالم حساسيه .

وهكذا كان الشعب في موقع لا يحسد عليه ، بين حجري الرحى : القهـــر الاستعماري ، والقهر الرجعـــي المحلـــي من ناحية ، والدفـــاع عن « الديمقراطية » ضد الغول الهتلري من ناحية اخرى . وفي كثير منالاحيان لم تكن الصورة على هذه الدرجة من الوضوح ، لما عاناه الشعب المصري من غياب « الديمقراطية » على يدي الاستعمار والرجعية المحلية . وكثيرا ما فقد الاتجاه الثوري نتيجة لانعدام وضوح الرؤية ، فالتمس « الامل » في ثعلب الصحراء حينا ، وفي القمصان الخضراء احيانا . ولم تكن هـــذه القمصان تعبيرا عن فاشية اصحابها او نازيتهم بقدر ما كانت تعبيرا متطرفا عن انعدام الوضوح الفكري للرؤية الوطنية .

عاش توفيق الحكيم في جحيم هذه الفوضى التى بلبلت الجميع ، قادة وشعبا . واحس ان معنى الديمقراطية سوف يضيع بين الاقتصار علـــى

رؤية « الخارج » والاقتصار على رؤية « الداخل » . احس ان الاحتجاج مما يحدث خارج ديارنا من اعتداءات النازيه والفاشية على جوهر الديمقراطية في ان نجند كل قوانا لمحاربة العدو وحده ، هو نوع من الهروب قد ينحدر بنا الى هاوية الخيانة الوطنية والعمالة للاستعمار . كما احس بأن الاحتجاج مما يحدث داخل بلادنا من اعتداءات الرجعية على جوهر الديمقراطية في ان نجند كل قوانا لمحاربة هذا العدو وحده ، هو نوع من الهروب قد ينحدر بنا الى هاوية الخيانة الانسانية ، والعماله للمحور .

لذلك تقوم مسرحية الحكيم على هذه الجبهة الثنائية في النضال الوطني ضد الغزاة ، والنضال الاجتماعي ضد الطغاة ، بحيث تحقق الشعب مفهوما ديمقراطيا سلبيا اذا ما اعتلى هو بنفسه عرش السلطة .ومسرحيه براكسا في تقديري هي « عملية » اسقاط — لا اقول حرفية — لما كان يضطرم به الواقع المصري المعاصر للحكيم انذاك . وقد اتخذ منها موقف المفكر الليبرالي المكافح من اجل « تأصيل » الديمقراطيه في ارضنا ، لا مجرد استيرادها من الخارج كأية سلعة قابلة لان تكون مادة للمساومه بيننا وبين الاستعمار من جانب ، وبيننا وبين عملائه الحاكمين من جانب اخر . على يعنيه الحكيم بكلمة الديمقراطية والشعب والحكم وما الى ذلك من مسميات.
يعنيه الحكم بكلمة الديمقراطية والشعب والحكم وما الى ذلك من مسميات.
فربما كان لهذه الكلمات من المعاني ما يتعارض مع ما جاء عنها في المعاجم او على السنة الناس . وربما كان الفنان يعمد الى ذلك عمدا حتى يضع ايدينا على ما يزخر به الواقع من تناقضات وتشابك وتعقيد . وهو في تحليله لهذه التناقضات وحله لهذا التشابك يتجاوز بنا مرحلة « الرصد » التاريخي ، الى مرحلة النبوءة . ولذلك قلت انه يقوم بعملية اسقاط للواقع، ولكن دون ان يتم ذلك بصورة حرفية . وانما هو يلجأ الى الفانتازيا والكاريكاتور والاسطورة ، ليقوم بما هو اكثر من الرصد الفوتوغرافي ، ليقوم بما يرتفع الى مستوى التنبؤ . لهذا فان الحكيم لا يستخدم الرمز بمعنى الكناية ، وانما هو يستخدمه بمعنى الرؤيا المتسعة الكثيفة التي تعادل الواقع الخارجي معادلة فنية ، معادلة تستلهم الواقع حقا ولكنها تبتعد به كثيرا عن اسوار العادي والمرئي والمألوف ، وتقترب به من اسرار «الكون الفني » وما يتمتع به من خصائص مستقلة نوعا .

والمسرحية تكاد ان تكون ثلاثة اجزاء ، بالرغم من اشتمالها على ستة فصول . الجزء الاول يخص معنى الحرية عند براكسا ، والجزء الثاني يوضح هذا المعنى عند كل من هيرونيموس وابقراط وبلبروس ، والجزء

التالث يصور هذه القضية بالنسبة للشعب .

يفتتح ابقراط الجزء الاول عند منتصف الفصل الثانى حين يوجـــه الحديث لبراكسا قائلا « لقد طلبت ان تمنحي السلطان ، كى ترضي الناس اجمعين » وهي توافقه على انها اذنت للناس كافة ان يقولوا ما يشاؤون ، ويفعلوا ما يريدون ولكنها تدهش لظاهرة مفاجئة هي ان الاحزاب بـــدأت تظهر « بهذه الكثرة من كل جانب » . وبالتالي فانها تتناقض بمفومها هـــذا للحرية المطلقة ، مع مفهوم القائد هيرونيموس الذي احس ان الحاكم لـــن يستطيع اشباع الرغبات المتعارضة ، وتلبية الاحتياجات المتباينـــة . انـــه بدعو « حرية » براكسا بالفوضى ويدعو نفسه بالنظام الذي يقضي علي الاحزاب جميعها من اجل « الوحدة الوطنية » . ويعتلي هيرونيموس عرش السلطة فيقول مطمئنا « الكل الان كأنه واحد !.. والشعب كأنه فرد » . وهكذا يبدأ الجزء الثاني من المسرحية ، فاذا ساءل ابقراط الفيلسوف عمن يكون هذا الفرد الذي تتمثل فيه ارادة الامة ، اجابه هيرونيموس « نعم !.. هو انا ، ولا شيء غيري أنا ، ولا ارادة الا ارادتي ، ولا يد الا يديوسأعطى الشعب بهذه اليد اخلد المجد !.. » ونفهم ان هذا المجد الذي يقصده القائد الحاكم هو المجد العسكـــري في انتصاره على اعداء الوطن ، انه مجد « البطولة » . ويعلن ابقراط رأيه في شجاعة وهو مغلول القدمين فيالزنزانة بأحد السجون ، ان الحرية كما فهمتها براكسا هى « الفوضى » وانها كما فهمها هيرونيموس هي « الهمجية » . فما الحل ادن ؟ الحل هو ذلـــك الحكم « الجماعي » الذي يضم براكسا وابقراط وهيرونيموس على مقعـــد واحد ، تماما كما كانت « المعيشة المشتركة » في عودة الروح تضم الاسره الواحدة في مكان واحد ، . يقول ابقراط « نعم ، نحن الثلاثة ، وتلاثتنا معا اسمنا المدنية .. هذا ما ينبغي ان يكون . بجب ان يسير احدنا الى جانب الاخر ، دون ان يطغى احدنا على الاخر » . وينتهى الفصل الثالث دون ان يوافق هيرونيموس على هذا الحل ، الى ان يطرق سمعه هدير الجيـــش المهزوم على ابواب المدينة .

ولست اشك لحظة في ان هذه الفصول الثلاثة ، كان من الممكـــن ان يضمها فصل واحد ، لو ان الحكيم كان اكتر تركيزا وكثافة . ولقد تعرضت المسرحية في هذه الفصول لهزال شديد فتفككت اوصالها ، وتثاقلت حركتها ، وتجمدت الشخصيات والاحداث والمواقف . ذلك ان التجربة الفنية تناثرت على افواه الشخصيات في مناظرات لا في حوار ، كما تنقلت بين الاحداث لا في صراع ، كذلك تدرجت مع المواقف لا في تطور . فليس شك ان الفنان

اراد في تلك الحقبة الهامة من تاريخنا ان يفرق لجماهيره بين الدعــوات الفوضوية المغارقة في احلام مثالية عن الحرية ، وبين الدعوات الدكتاتورية الغارقة في احلام النازية والفاشية . ثم اراد ان يقدم بديلا موضوعيا لهذه الازمة الطاحنة بين طرفي النقيض في ان تحكم الشعب « جبهه وطنية » ــ لا حكومة ائتلافية ــ تمثل مختلف الاتجاهات المتصارعة . الا ان الحكيم لم يمض بهذه الفكره اللامعه في خط سيرها الى الامام ، فقد كان من الممكن ان تتطور هذه الجبهة الى ان تصبح مضمونا اجتماعيا للحرية . ولكن الفنــان ــ في المستوى الدرامي للمسرحية ــ لم يربط بين الاتجاهات الثلاثة والارض الاجتماعيه التي يمثلونها . لهذا لم تتبلور الشخصيات بالرغم من نمطيتها في تجسيدات درامية حية . وخلت الاحـــداث من حرارة الصراع والنبض ، وتخلت المواقف عما كان ينبغي لها ان تزخر به من دلالات . اي ان « الحلم الليبرالي » الذي يسيطر على مخيلة الحكيم فكريا ، هو الذي ساد على بنائه الفني ، فلم تكن التيارات السياسية تأصيلا لتيارات اجتماعية واضحة ، وانما بدت كاهواء تتصل بالمزاج الشخصي لامراة ــ كغيرها من النساء ــ وليس هيرونيموس الا دكتاتورا كغيره من القادة العسكريين الطغاة ، وليس الفيلسوف ابقراط الا مفكرا يجيد التأمل كغيره من رجال الفلسفة . اي ان نمطية هذه الشخصيات لا علاقة لها بالقضية المطروحة للبحث . ابقــراط « فيلسوف » حقا يجيد البحث عن الحـــل النموذجي بعقله الراجـــح . وهيرونيموس « قائد » حقا ، يجيد تنظيم الحكم تنظيما دكتاتوريا صارمـــا . وبراكسا « امراة » حقا ، تمنح الجميع حريتهم عن طيب خاطر . جميعهـــم « نماذج » نمطية ، ولكنها لا تلخص ابعاد القضية التي يناقشها الفنان ، او هي تلخص الابعاد التي تمكن فقط من رؤيتها . وذلك هو التناقض الفنـــي الاكبر الذي تورط فيه الحكيم ، التناقض بين النمط والرمز . فلعل هـــذه الانماط التي تعرفنا عليها كانت تستطيع ان تعبر عن نفسها تعبيرا حرا لو ان الفنان لم يلصق بها « مشكلة الحكم » ، لو انه اتاح لها فرصة التعبير عـــن قضيـــة ملائمة لبنيانها النفسي والذهني والاجتماعي .. تماما كما كان الامر عند اريستوفانيس في « اجتماع النساء » . غير ان الحكيم شاء ان يطرح قضية مغايرة ، اراد ان يوسع من دائرة التعبير الفني للشخصيات ، ولكن دون ان يوسع من التكوين الانساني لها ، حتى تستطيع ان تكون كفؤا لما عبأه في كيانها من مضامين .

لذلك قاربت المسرحية في هذا الجزء من ان تكون «مناقشات» سياسية لا صراعا دراميا حول قضية الانسان والنظام او السلطة والحرية . مناقشات

ربما نتفق مع المزاج النفسي لكل من براكسا وهبرونيموس وابقراط ، ولكنها لا نربط بينهم وبين « المصادر » الاولى للصراع ، المصادر التى بدونها لا يتم هذا الصراع ، علـــى أن ما ريب فيه هو ان الفنان تمكن من ان يضع ايدينـــا بالرغم من الاخطاء الفنية الفادحة ، على هذه « الصورة » التي كانت تبدو لنا الامور من خلالها . وحقا نحن لن نجد في تاريخنا الحديث جماعات فوضوية، كتلك التي عرفتها اوربـــا في القرن الماضى . وحقا نحن لن نجد في تاريخنا الحديث دكتاتوريات عسكرية كتلك التى عرفتها اوروبا في هذا القرن . ولكن الحكيم في واقع الامر كان يقف بنا على اعتاب « الرؤيا » او « النبوءة » كنذير لما يمكن ان يقع في المستقبل فهو يدفعنا الى رفض الحرية المطلقة ، ثم يدفعنا الى رفض الدكتاتورية المستبدة ، وذلك لكي يخرج بنا الى افاق ذلك الحل « المثالي » في ذلك الحين ، وهو اقامة تحالف مكين بين مختلف الاتجاهات، تحالف يدرأ العدوان الخارجى ، ويقينا من الطغيان الداخلـــى في آن . وهو حل مثالـــي ، لانه لا ينبع من ارض الواقع الحى الذي كان يغور بتناقضات مختلفـــة عما تصوره الحكيم انذاك ، ولكن يبقى له مع ذلك وقفته الىجانب الحرية ، والى جانب الجماعة ، مهما صدرت هذه الوقفة عن اضغاث الحلم الليبرالي العظيـــم .

ويبدأ الجزء الثاني من المسرحية ، بما يمكن تسميته بالحبكة الدرامية فى البناء الكلاسيكـــي . ذلك ان هزيمة الجيش خارج البلاد وضعـــــت هيرونيموس في مأزق شديد الحرج . وقد انكرت عليه براكسا ان يقضي على نفسه بالانتحار . وتتفتق اذهانهم عن فكرة جديدة هى ان يفرضوا على الوطن ملكا « مغفلا » يحكمون من وراء ظهره . ويقع اختيارهـــم علـــى « بلبروس » زوج براكسا الذي ضرب ارقاما قياسية في الغفلة عـــن زوجته العاشقة « ذلك الذي يلزمنا ، يجب ان يكون في قبضتنا ، وتحت تأثيرنا ، ولا يبرم شيئا الا بوحينا ، ولا يقدم علـــى قرار الا برأينا وارادتنا دون انتظهر مع ذلك امام الناس ، او تكون لنا صفة رسمية بادية للشعب » . ويعتلى بلبروس عرش السلطة ، وتزول غشاوة الغفلة عن عينيه فيعلم ما كان من أمر زوجته مع القائد هيرونيموس عن طريق كاتمة سرها . واذن فلا بأس من السلب والنهب من جديد ، ولا بأس من القبض على الثالوث الحاكم من الخلف ، ويقول السجان لهيرونيموس « نعم . هذا عمل الملك بلبروس الان، هو وحاشيته واعوانهم والمقربون اليهم . الكل يسرق من مال الدولةوالشعب يسرق بعضه بعضا والثراء من اي طريق هو هدف الجميع » . لقد فسد القادة ، افسدتهم الرشوة ، وما من أحد يسمع الان الا رنين الذهب . الدولة

تسير بمفردها ، كل ما فيها نهب لمن يستطيع ان يسبق غيره الى نهبها ، ويسـاءل **هيرونيموس :**

هيرونيموس : **يا للعجب !.** اما من احد مسؤول الان عن سلامة الدوله ؟

السجـــــان :من يكون ؟ اهو بلبروس ؟ وكلنا يعرفه ؟ غارقا في عبثه ولهوه وحماقاته ، ام افراد الحاشية اللصوص ؟ أم قادة الشعـب المرتشون ؟ أم الشعب الذي ركن الــى الاهتمام بسفاسف الامور ، وسخافات الملاهي العامة التى يشغلونه بها من حين الى حـــين ؟.

ما اصدق هذه الكلمات على ما كانت عليه مصر بعد ابرام معاهــده النهادن وبداية الحرب العالمية الثانية ؟ ما اصدقها من حيث انها كانت بناء آيلا للسقوط والانهيار ، ولكن ما اقساها على شعب آمن الحكيم يوما بانه لا ينام . بل ان خاتمة هذه المسرحية نفسها تنبت هذه الحقيقة في تكوين الشعب المصري . ولعل الخاتمة هى اروع مشاهد هذه المسرحية ، فهى من حيث الشكل « محاكمة » يجريها الوزير كريميس لبراكسا وهيرونيموس وابقراط ، ومن حيث المضمون هي « همزة الوصل » بين الانماط والرمز ، هى الربط الحي العميق بين الشخصيات والاحداث والمواقف ، وما تدل عليه في الواقع الاجتماعي المحيط بها . ولقد تجلت مهاره الحكيم الفنية حين جعل كريميس وهيرونيموس يتفقان على أن الشعب وحده هو « المخدوع »بالرغم من اختلافهما على من الذي خدعه ، وبالرغم من ان الخديعة ــ موضوع المحاكمة ــ هي خديعة بلبروس في زوجته براكسا . كما تجلت اعمال الحكيم الفكرية حين تنبهت الى لسان كريميس وهو يدين براكسا لانها منحت الشعب « حرياته في تقديم مطالب تناقض بعضها بعضا ، ومنح وعود يصادم بعضها البعض » . وتنتهي المسرحية بكلمات واضحة مباشرة للفيلسوف ابقراط الذي لم يكن سوى اللسان الناطق باسم توفيق الحكيم :

❋ « **اني ما لمحت الشعب يوما يسير في طريق من هذه الطرق ، ولكني رأيت اشخاصا يتكلمون عنه ، الا تستطيع ايها الشعب ان نمشى في طريق من الطرق بنفسك ؟ »**

❋ « **اريد ان اقول : احكم انت !.** لا طائفة منك لمصلحة طائفة ، ولا طبقة لمصلحة طبقة ، ولا فرد لمصلحة جماعة ، ولا جماعة لمصلحة فرد »

❋ « وقد يأتــى حكمكم بالاعاجيب ، وقد لا يأتى بشيء جديد . ان الحكم ليس سهلا ، انه اعقد مشكلة . جربوا على كل حال . فلنجرب هذا ايضا . قد لا تحلون مشكلة الحكم نهائيا ، لكن يكفي هنا ان الحكم في ايدي

اصحابه ، يكفي انكم تفعلون بانفسكم ما تريدون لا ان تتركوا غيركم يصنع بكـم مــــا يريـــــد » .

※ « لم اعد فيلسوفا . اني في صميم المعمعه ! »

※ « اني لم اعد افكر . اني اعمل . ما اعجب العمل !. حتى ولو بغير تفكير !. (صائحا) الى القصر ! فليحيى الشعب »

ويسدل الستار ، والشعب يصيح هادرا وهو يتحرك « الى القصر !. فليحيى الشعب ! » . وهكذا جرب توفيق الحكيم حل التناقضات بين الفكر والعمل في مرحلة باكرة ، جربها في « مشكلة الحكم » فبرهن على ان علاقته الانسان بالنظام هي المرادف الحرفي لعلاقة السلطة بالحريه . وان علاقته الانسان بالنظام هي علاقة عضوية لا مفر من قبولها كما يقبل الانسان تكوينه العضوي . ولكنها ايضا علاقة حرة لابد للانسان ان يتحرك ويتجاوزها كما نتحرك اعضاؤه ونحقق له ما هو ابعد منها . وهو مفهوم ليبرالي مستمد من المدرسة الانجليزية في التفكير الديمقراطي ، بل ربما كان « سبنسر » على وجه التحديد هو الاب الشرعي لهذه النظره « العضوية » للحكم . فالحكيم لم يتأثر قط بمفاهيم المدرسة الفرنسية في هذا الصدد ، كما لم يتأثر بفيلسوف انجليزي اخر كجون ستيوارت ميل ، ولا بمفهوم طوباوي اخر نجده عنـــد تولستوي في كتابه الصغير « السلطة والحرية » .

ولكن الحكيم لا يتأثر بسبنسر تأثرا آليا ، لان تجربته الاصيلة فــــي ارض مصر ، كانت تمده دائما برؤيـــــا اكثر رحابة وعمقا ، وبالتالى اكثر تقدما . فبعد عشرين عاما من صدور الطبعة الاولى من « براكسا » كتب الحكيم مسرحيته الهامة الثانية التي ناقشت نفس القضيه ، ولكن في ظروف جديدة . تلك هي « السلطان الحائر » التي تعد في رأيي من اعظم اعمال الحكيم الدراميــــة .

※ ※ ※

ولقد كانت العشرون عاما التي تفصل بين « براكسا » و «السلطان الحائر » بمثابة المرحلة الحاسمة في تاريخ مصر الحديث، حيث تطور مجتمعنا تطورا جذريا من الحكم الاستعماري المتحالف مع الاقطاع ورأس المال ، الى حكم وطني ثوري يتجه عبر طريقه الخاص نحو الاشتراكية . لهذا يستأنف الفنان حواره مع « نظام الحكم » في مستوى جديد يختلف كيفيا عن المستوى الذي ظهرت فيه « براكسا » . ولشد ما يدهش الباحث حين يقارن بين مفهوم « مشكلة الحكم » عند الحكيم ، ومفهومها عند جيل لاحق ويعــد يـــوســـف ادريس احد ابنائه . ففي مسرحية « الفرافير » يتناول الكاتب هذه المشكلة

من زاويتين : الاولى هي الزاوية الانسانية العامة التي تجرد القضية في معادله تقول بأن مشكلة نظام الحكـم في اي زمان ومكان تنبع من طبيعته الخاصة سواء كان هذا الحكم عبوديا او اقطاعيا او رأسماليا او اشتراكيا او شيوعيا . اي أن مجرد ان يكون هناك « نظام » فانما يعني ذلك « شيئا ما » ضد الانسان وحريته . وحقا هو يطالب في نهاية المسرحية بالا نتوقف عن محاولة البحث عن حل . ولكن هذه العبارة « البحث عن حل ». تأتي في اطار الدائرة الجبرية التي يتحتم على الفرفور ان يظل مرتبطا داخلها بسيده. وقد استلهم قوانين العلم في الدليل على هذه الحتمية التي تشبه كثيرا القدر اليونانـــي القديم .

والزاوية الثانية ، هي ان يوسف ادريس ارتاد الطريق الــى نقد الجزئيات السلبية التي تشكل حياتنا اليوميه في المجتمـــع الحديث . اقول ارتاده ، لاننا سنتتبع خطوات سعد الدين وهبه في « سكة السلامة » و «بير السلم » ونلاحظ انه انطلق من البدائية الرائدة في « الفرافير » . وهي ان بتخلل البناء المسرحى العام ، نقدا كوميديا لكافة ما يعتاق تطورنا الراهن من ازمات مرحلة التحول . الا ان فرقا جوهريا يظل واضحا بين مسرح سعد الدين وهبه ، ومسرح يوسف ادريس (حيث تكررت ظاهرة الفرافير فى المهزلة الارضية) هو ان مسرحيتي يوسف ادريس تربطان بين « النقـــد الكوميدي للجوانب السلبية في النظام » وبين « حتمية الفساد في اي نظام » وبالتالي فان هذه الجوانب السلبية في واقع الامر ليست الا العمود الفقري للنظام كما يراه الفنان . اي انها ليست مجرد جزئيات خاصة ، وانما هى افراز طبيعي للشكل الاجتماعي والظاهرة الانسانيه التي يضبط حركتهـــا « النظام » ككل .

ومعنى ذلك ان يوسف ادريس ــ ابن الجيل الثالث في ادبنا الحديث ــ يتخلف عن توفيق الحكيم، ذلك الجسر العظيم بين الثورتين، تخلفا منهجيا في الفكر والفن . فان مناقشة النظام كنظام ، ليست « نقطة ابتداء » فيما تجتازه مرحلتنا التاريخية من تحولات . واذا كان الحكيم قد عثر في المجتمع المصري ابان الثلاثينات على « خامة » تصلح لاقامة « الدعوى » في هـــذه القضية ، فانه بعد عشرين عاما يجد ان هذه الخامة « غير ذات موضوع » لاننا اخذنا تقريبا بما هو شبيه بالدعوة التي ارتآها عام ١٩٣٩ . ولا ريـــب ان ثمة فرقا اصيلا بين الفن والواقع ، فما اقترحه الحكيم يومـــذاك مـــن حكم « جماعى » او حكم «ديمقراطي» او حكم « الشعب » هو بعينه اللـــب الحقيقي لتجربتنا الاجتماعية والسياسية المعاصرة . لذلك بدأ الحكيم يناقش

قضية اخرى على جانب كبير من الاهمية منطلقا من الايمان بالخطوط العامة للنظام الراهن ، ومنتهيا بتدعيم هذا النظام والدعوة الى تطويره . وكم تتسع المسافة اذن بين « السلطان الحائر » التى صدرت عام ١٩٦٠ و «الفرافير» التي صدرت عام ١٩٦٤ . لم تكن قوانين يوليو الثورية ١٩٦١ قد صدرت حين كتب الحكيم مسرحيته ، ولكنها كانت قد صدرت قبل ان يكتب يوسف ادريس مسرحيته ، فما ابعد الشقة — مرة اخرى — بين المسرحيتين .

وتعتمد مسرحية الحكيم على ما يشبه الاسطورة التى يتخذ لها ديكورا تاريخيا من عصر المماليك (وسنتتبع هذا الديكور فيما بعد عند الشرقاوي ورشاد رشدي والفريد فرج فنلاحظ كيفتتباين المناهج الفكرية والفنية بالرغم من اسقاطها رمزا محددا على واقع معاصر) . والاسطوره تقول بأن نخاسا تلفظ بكلمات بين الناس عدها رجال السلطان تعريضا به ، فأمر الوزيـــر باعدامه عند الفجـــر . ولكن المحكوم عليه يتقدم بمظلمة الى السلطان يشكو اليه هذه الوشاية . وتحول بعض الظروف دون شنقه عند الفجر فيظفر بمجيء السلطان والوزير وقاضي القضاه . وبوصولهم تثور مشكلة جديده لم تخطر مطلقا على البال ، اذ يكتشف السلطان ان ما تهامس به الناس حول عدم تمتعه بحق « العتق » من السلطان السابق ، ليس امرا مكذوبا . فقد حدث ان « اشترى » السلطان السابق ولدا ذكيا اخذ في تربيته واعداده للقيام بشؤون السلطنة بعد وفاته ، اي انه اخذ في تأهيله لان يكون خلفـــه على عرش السلطان . ولكن حدث ان مات السلطان القديم دون ان يحرر للسلطان الجديد حق العتق . ويقضي القانون بأن يستولى بيت المال علـــى ارث السلطان السابق . ولا بد اذن من بيع السلطان الحالي — ووفقـــا لاحكام القانون يجب ان يتم البيع في مزاد علنى — ليسترد بيت المال حقه . ويجوز بعدئذ للمواطن الذي يرسو عليه المزاد ان يعتق السلطان فيعود الى عرش الحكم مرة اخرى . الا ان الوزير كان يرى اسلوبا مختلفا لحسم هذه القصة ، هو «السيف» ، فماذا لو قتل النخاس الذي باح بهذا السر ، واعلن في المدينة انها شائعة مكذوبة جزاؤها القتل ؟ ولم يستجب للوزير احد ، ويدور بين الجميع هذا الحوار :

القاضي : هناك شخص سوف يكذب ذلك ..

الوزير : من هو ؟ ..

القاضي : انا

السلطـــان : انت ؟.

القاضي : نعم .. انا يا مولاي .. اني لا استطيع أن اشترك في هذه

المؤامــرة !

الوزير : انها ليست مؤامرة .. انها خطة لانقاذ الموقف ..

القاضي : انها مؤامره ضد القانون الذي امثله .

السلطان : القانون !؟

القاضي : نعم أيها السلطان .. القانون .. أنت في نظر الشرع لســت سوى عبد رقيق .. والعبد الرقيق يعتبر — قانونا وشرعا — شيئا مـــن الاشياء ومتاعا من الامتعة ..

ثم يوجه قاضي القضاة حديثه الى السلطان قائلا : « .. والان ، فما عليك يا مولاي سوى الاختيار : بين السيف الذي يفرضك ولكن يعرضــك ، وبين القانون الذي يتحداك ولكنه يحميك ».

ويفاجأ الجميع بقبول السلطان : للقانون ! نعم ، مهما حدث فســوف يقال ان السلطان ارتضى القانون بدلا من السيف ، والعدالة بدلا من الدماء. وهكذا يباع السلطان في مزاد علني أمام جميع المواطنين فيرسو المزاد علــى غانية يؤم مخدعها — فيما يقال — أعيان المدينة وسراتها . ويشترط قاضــي القضاة قبل المبيــع ان « يفدي » المشتري سلطانه بالتنازل عن ثمنه مقابل عتقه وتحريره فيعود سلطانا كما كان . وترتضى المرأة هذا الشرط ، على أن يتم توقيع الحجة عند الفجر . اي بعد ان يقضي السلطان في بينها ليلة كاملة. ولا تبيت المدينة هذهالليلة فتظل ساهرة حتى تطمئن على سلطانها الــذي ارغمته الظروف أن يقبل هذا الهوان . ويحاول الوزير بالاتفاق مع قاضي القضاة تزييف موعد الفجر ، ويطلبون من المؤذن أن يعتلــي مئذنة المسجد في منتصف الليل مؤذنا للفجر . ويكتشف السلطان في هذه الاثناء وجها خافيا عن الجميع لهذه « الغانية » فهي ليست تاجرة للرقيق الابيض كما يتصــور الجميع . وانما هي قد أحبت الشعر والطرب منذ نعومة أظفارها وهي بعد جارية صغيرة في بيت احد الموسرين . وحين تزوجها الرجل بعد ذلك حجبها عن مجالسه الخاصة التي كانت تحضرها لتسمع الشعراء والمغنين . وكانت تقف وراء ستار لتستمتع عن البعد بهذا الفن الجميل . ثم حدث أن مــات زوجها ، فلم تبطل عادتها وظلت تدعو اصدقاءه للولائم التي يتخللها الشعــر والطرب . ولما كانت مواردها لا تستطيع الوفاء بتكاليف هذه السهرات لــم تمانع في قبول ما يدفع به اليها أصدقاء زوجها الراحل من هدايا . وظلت في بادىء الامر ترقب الحفل من وراء ستار . ولكن ألسنة الناس لم تصدق حسن مسلكها فنهشت عرضها البرىء نهشا . ومن ثم أرادت أن تحقق ذاتهــا وحريتها فأسفرت عن وجهها وخرجت الى الرجال ظاهرة الذيل شريفــة

المقصد . ولم تعبأ بما يتقون به عليها من برونها من الخارج . وهي لم تجرؤ على التقدم الى شراء السلطان الا لتتعرف عن قرب على هذا الانســـان الغريب الذي ارتضى القانون بدلا من السيف . وهكذا دفعت بكل ما نملــك لتربح المزاد ، ومعه هذه الليلة . الا أنها فوجئت مع السلطان بآذان المؤذن يخترق عنان السماء وما يزال الليل جاثما بصدره العريض . لذلك خـــرج السلطان من منزلها في دهشة بالغة من الامر . وبدخل القاضي في حـــوار لفظي مع المراة ليقنعها بأنها الدزمت بتوقيع حجة العتق حين يدوي صـــوت المؤذن . ولم ينص الشرط أن يكون الفجر قد بزغ بالفعـــل أم لا . ويقـــف السلطان الى جانب المراة ، ويقف الوزير الى جانب قاضي القضاة . ويدرك السلطان أن ما يعني القاضي هو « حرفيه » القانون لا روحه ، ولذلك فهـــو على استعداد لان يزيف الحقيقة ما دامت تحت قدميه أرض صلبة من نصوص القانون . ويدرك أن الوزير على استعداد مماثل لانهاء الموضوع بأية صورة من الصور ، فالسيف يخرج من الغمد في اقل من غمض البصر ، والزيـــف مرهون ببلاغة القاضي وآذان المؤذن . ويدرك أيضا أن المراة على حـــق اذا تمسكت بموقفها ولم تفرط فيما استحوذت عليه . وانه ما دام قد اختـــار القانون موقفا ايجابيا في حياته فلا بد من أن يختار موقفه الى جانب هـــذه المراة . غير أن المراةتفاجىء الجميع وتقبل التوقيع على حجة العتق ، وتحرر السلطان من كونه عبدا رقيقا . ويمضي السلطان في الموكب الشعبي الحافل، ولكنه لا ينسى أن ينظر الى المراة الدامعة العينين قائلا « وداعا . . ايتهـــا السيدة الفاضلة » .

قلت ان « السلطان الحائر » من اعظم اعمال الحكيم الدرامية . وافسر هذا القول الان بأن الفنان تمكن من أن يصيب هدفه مباشرة دون اللجوء الى الثوب الفضفاض الذي عرفناه في « براكسا » . هنا نجد عملا شديد التركيز يعتمد على شخصيات لا تتعارض نمطيتها مع مدلولاتها ، كما يعتمد علـــى أحداث لا تتناقض حركتها مع جوهر الصراع الكامن في الدراما ، وكذلـــك يعتمد على مواقف واضحة محددة تتطور ديناميا من خلال التشابك المعقـــد لمختلف جزئيات الظاهرة .

فالحق أن الفصول الثلاثة التى تتكون منها المسرحية تكاد تكون مفصلة تفصيلا على الحجم الطبيعي للشخصيات والاحداث والمواقف . وكلها تصب في مجرى واحد هو علاقة السلطة بحرية الفرد والمجموع ، أو علاقة الانسان بالنظام . والحدث البسيط الذي بدأت به ـــ ان يكون النخاس قد تلفظ بشيء معاد للسلطان ـــ هو في ذاته حدث درامي ، أرقى بكثير من ذلك الحدث الذي

تبدأ به مسرحية مثل « شمس النهار » . هو حدث ذو دلالة يبني عليها الفنان مسرحيته كلها . واذا كان الجلاد والنخاس والمؤذن والحمار والاسكافي مـــن الشخصيات المجردة التي يمكن اعتبارها بمثابة الديكور الانساني والاضواء والظلال ـــ وكلها تشارك في خلق الجو العام للمسرحية ـــ الا ان هناك الوزير وقاضي القضاة والسلطان والغانية . وهي شخصيات درامية كاملة لا تتخلى عن تكوينها الانساني الحي أمام المشكلة « الذهنية » الماثلة . لان المشكلة في صميمها ليست بمعزل عن انسانية التجربة التى جسدها الفنان . والتجربة بدأت منذ ان التقط الخيط من النخاس المحكوم عليـــه ليقيم الفصل الثاني على هذا الاساس المتين : ان السلطان لبس الا عبدا رقيقا ولا بد من بيعه في مزاد علنى ليحصل بيت المال على حقه من ارث السلطان الراحل . هذاهو القانون. وهناك طريق آخر ميسور ، هو طريقالدم ، فالسيف لغة سريعة المفعـــول في أن تصيب بقية الالسنة بالخرس . ولقد كان «اختيار» السلطان لجانـــب القانون دون جانب السيف ، ذروة درامية ناضجة التكوين . وليس الجـــزء الاخر الا تأكيدا ملحا على هذا الاختيار ، فهو يرفض أن ينال بالسيف مـــن المرأة ما لم يرفض ان يناله من النخاس ، وهو يرفض الاعيب قاضي القضاة ، كما يرفض الموافقة على صورة الغانية الشائعة بين الناس . لذلك كـــان الحكيم موفقا غاية التوفيق في « بناء » هذه المسرحية على نحو كلاسيكـــي رحيب ، ينفلت قليلا أو كثيرا من قيود كل من الكوميديا والتراجيديا ، لا ليصنع مزيجا مركبا مهما وانما ليصنع شيئا جديدا على مسرحنا المعاصر .

وتوفيق الحكيم كان فنانا معاصرا غاية المعاصرة في هذه المسرحية .انه ينفذ بحساسية عميقة الى جوهر ما تعانيه العلاقة بين الانسان والنظام في مجتمعنا . ويعي أن ثمة مشكلات متراكمة من الماضي « السلطان القديـــم » قد ورثها النظام الجديد مع صعاب الحاضر المتجددة بتجدد الحياة . غير أن الحل الثوري النموذجي لهذه المشكلات ، هو المزيد من الديموقراطيـــــة بجناحيها : الدستور والقانون . سوف تجلب الديمقراطية العديـــد مـــن العقبات ، وسوف تجد من يستسهل السيف على القانون ولكن يبقى شـــيء واحد ، هام وخطير . يبقى أن شعبية الحاكم لن تتأكد الا بتعميق التجربـــة الديمقراطية ، وأن شرعيته لن تتدعم الا بمقدار تمسكه بهذا المبدأ . ويبقـــى أخيرا أن الطريق الديموقراطي السليم هو الذي يكشف لنا عن انسانيـــة الانسان ، كما اكتشف السلطان حقيقة الغانية الفاضلة .

وهكذا يرافق الفنان خطانا يوما بعد يوم لا يتخلف بنا الى الوراء لحظة واحدة ، بل يقفز بنا الى الامام لنرى بعينيه ما قد تحجبه الظروف عنالابصار.

وهو قد يبالغ فيهذه الجزئية أو تلك ، لمجرد ان نضع أيدينا على الداء قبل أن يستشرى . ولكن الرؤيا ككل تبقى مع ذلك صادقة أبلغ الصدق واروعه ،مهما تبدت لنا النتائج القريبة احيانا ، على درجة من السواد . علينا فقط الا نبالغ نحن فنظن أن القتامة هي المبالغة . وانما هى جزئية أو اخرى يركز عليهـــا الحكيم بشكل واضح ، يركز لدرجة القسوه ، ولكنه تركيز بعيد عن أن يصبب الرؤيا كلها بالخلل .

***

ولننظر في ثالث أعماله التى ناقشت هذا المحور في أحدث مراحله . وهو فصل تمثيلى نشره الحكيم في « الاهرام » تحت عنوان « الصرصار ملـــكا » كمسرحية من فصل واحد . ثم عاد فنشره بين دفتى كتاب كفصل أول من ثلاثة فصول هى « الصرصار ملكا » و « كفاح الصرصار » و « مصير الصرصار » . وبينما يكاد الفصل الثانى والثالث أن يصوغا عملا واحدا متكاملا ، ينفـــرد الفصل الاول « الصرصار ملكا » باستقلال ذاتي يجعل من مناقشته علـــى حدة أمرا ممكنا .

و « الصرصار ملكا » ليست شيئا شبيها بكليلة ودمنة بالرغم مـــن أن شخصيتها كانت غير آدمية . ذلك أن « لا آدمية » الشخصيات هنا ، ليست مجرد قناع يخفي النزعة التعليمية التي نعرفها في « كليلة ودمنة » وانما هي أحد العناصر الفنية في الدراما التى تجعل منها رمزا موحدا . والصراصير في هذا الفصل التمثيلي خمسة ، لكل منهم « وظيفة معينة » . أحدهم هو الملك ، فالملكة ، ثمالوزير والكاهن والعالم . والمشكلة التي وضعها الحكيم فـــى المقدمة لتحريك الدراما ، هي مشكلة « النمل » التى تهدد مملكة الصراصير كلما انقلب أو سقط صرصار على ظهره تحول الى فريسة طيعة للنمل . وتثور القضية أولا في الحيز الملكي ، اذ تثور الملكة على زوجها الملك لانه لم يستطع خلال فترة حكمهأن يقضي على هذه المشكلة القضاء التام :

الملك : تريدين حلا في يوم وليلة لمشكلة قديمة قدم الازل ؟

الملكة : اسكت اذن ولا تفاخر بطول شواربك !.

الملك : ارجوك !.. لا تكلمي الملك بهذه اللهجة !..

الملكة : الملك !.. اتساءل منالذي جعلك ملكا ؟ !

الملك : انا الذي جعلت نفسى .

وكأن مشكلة النمل هى المحرك الاول للدراما حقا ، ولكنها تكاد تختفـــى بعد ذلك ، أو تظهر كلما دعا الامر لكي نكتشف خلال السياق الدرامي ما هو أبعد من مشكلة النمل ، نكتشف طبيعة الشخصيات والنوازع الحقيقية التي

تحركهم . ونحن نعلم منذ البداية ان الملك هو الذي عين نفسه ، وما اشبه هذا المأزق بمقدمة « السلطان الحائر » حيث نجد سلطانا بغير حجة عتق . لقد امنطى ملك الصراصر صهوه جواد الحكم ، لانه راى أن شواربه اطول من شوارب الاخرين . اما الكاهن فان موهبته أنه يقول كلاما بلا معنى ،وأما الوزير فان موهبته هى الاهمام بعرض المشكلات المربكة ، والمجيء بالاخبار المزعجة . بقيت موهبة العالم وهي أن لديه معلومات غريبة عن اشياء لا وجود لها الا في رأسه .

وتظهر مشكلة النمل مرة اخرى في منتصف السياق الدرامي ، فتتحرك « المعضلة » من جديد ، اذ افترس النمل ابن الوزير على اثر سقوطه من فوق الحائط . حينئذ تتسع دائرة الحوار فلا تقتصر على الملك والملكة وحدهما ، بل يدخل اليهاطرفثالث هو الوزير . ومرة ثانية ينفجر الملك قائلا : « لماذا يشاء حظي الاسود ان اطالب انا دون كل من كان قبلي من الاباء والاجداد بمهمة البحث وحدى عن الحل ؟! » فاذا اتسعت الدائرة ودخل العالم طرفا رابعا فيها ، سمعناه يعفى نفسه من مسؤولية المشاركة بحجة ان « هذه مشكلة سياسية » بينما نرى الملكة ان « الامل معقود الان على العلم » ويرى الوزير ان « المشكلة هي كيف نجمع هذه الصراصير » لانه يريد « تعليم الصراصير السير في طوابير » . والصراصير ــ كما قالت الملكة ــ لا تجتمع بغير طعام . بل لا الصراصير ولا غير الصراصير كما قال العالم . ويأخذه الاندماج اكثر فأكثر ليستطرد « انه من الوجهة العملية كلهذا تحصيل حاصل .. لان اجتماع الصراصير حول الطعام لن يقدم ولن يؤخر .. لأنها ستأكل وتملا بطونها ، ثم ينصرف كل منها في طريق » . واذا اجتمع عدد من الصراصير في مكان ، وكان وهج الضوء ساطعا ، فسرعان ما تتحرك جبال ليس لها قمم ولا رؤوس فتسحق الصراصير سحقا . وتتساءل الملكة : اذن لماذا لا تقع هذه الكوارث الا كلما تجمعنا ؟ .

العالم : لا ادري يا مولاتى . كل ما يستطيعه العلم هو فقط تسجيل هذه الظواهر وربط العلاقة بينها ، واستخلاص قانون علمي .

الملك : تريد اذن ان تقول ان خوفنا من هذه الكوارث جعل جنسنا من قديم الازل يخشى التجمع ؟

العالم : بالضبط . ومن هنا نشأ فينا هذا الطبع . وهو سير كل واحد منا بمفرده في اتجاه مختلف . مجرد دفاع غريزي عن الحياة .

وتمر وليمة « ابن الوزير الميت » يحمل النمل في موكب ينشد :

« لأن كلنا سواعد

اعضاء جسم واحد
ليس فينا حزين
وليس فينا وحيد
وليس فينا من يقول
لا شأن لي بالاخرين » .

وتقترح الملكة ان يهجم الصراصير المجمعون الان وهـــم الملك والوزير والكاهن والعالم على موكب النمل لانقاذ ابن الوزير . الا ان كلا منهم يعتذر بشـــيء يعفيـــه من هذه المهمة . فالملك يحكم ولا يقاتل ، والكاهن يصلي ولا يحارب والعالم يبحث ولا يشاغب .

ومن جديد تشارك « مشكلة النمل » في صنع الخاتمة ، فالعـــالم يحرك الموجه الدرامية الاخيرة بأن يلفت النظر الى ان هناك فرقا خطيرا بين حياة الصراصير وحياة النمل : « ان النمل مثلا كل ما يهمه هو الطعام ، اما نحن فيهمنا فوق ذلك المعرفة » وتبدأ رحله المعرفه التي يصطحب فيها العالم مليكه الى قمة جدار البانيو ليشاهد تلك البحيره العجيبة « ارضية الحمام » التي يصيبها الجفاف احيانا كبيرة . ولا يلبث العالم ان يهرول عائدا الى زملائـــه مستنجدا بهم ان ينقذوا الملك فقد سقط في قاع البحيرة ، ولكنها جافـــة ولم يمت بعد . ويصيب الجميع الذهول لان الملك امامهم يموت ولا يدرون كيـــف ينصرفون ، فأن احدا منهم لا يستطيع النزول الى البحيره وانقاذه . وينتهي « الصرصار ملكا » بحوار عنيف بين العالم والكاهن ، فهذا الاخير يدعو الى الصلاة والاول لا يؤمن بجدواها ويسدل الستار والجميع يرفع الاكف هاتفين « ايتها الآلهة .. ايتها الالهة ! » .

وهكذا يغرس الحكيم رأسه في معمعة « السياسة » كما اشار الصرصار العالم الى ذلك صراحة ، ولكن دون ان ينال هذا العنصر من البناء الفني . فقد اجرى الفنان عملية « تسوية » او « تكافؤ » بين مختلف العناصـــر التي يتكون منها عالم الصراصير ، بحيث لا نجد بادرة واحدة يشذ بها احد اجزاء المسرحية عن السياق العام . اي ان الفنان لم يفرض رموزه من الخـــارج حسب فكرة تجريدية مسبقة . بل انه من خلال التكوين التجريدي لعالـــم الصراصير اطلت رموزه جميعها في سهولة ويسر . ومعنى ذلك ان الرمـــز كان يتولد تلقائيا من طبيعة الجو الذي ابدعه الكاتب ، من صلب العمل الفني لا مقحما عليه في تعسف من ازرار المعادلات الخارجية .

وليست مشكلة النمل في واقع الامر سوى المثير الاولي للحركة الدرامية ، اما تلك البداية التي نتعرف فيها على ما هية الصراصير ، ثم كارثة ابن الوزير

واخيرا مأساة الملك ، فجميعها موجات درامية متابعة تخلق فيما بينها ايقاعا فنيا وفكريا موحدا هو « البحث عن حل » . وهو ليس بحثا يائسا عديم الجدوى كما هو الحال في « الفرافير » ، وليس بحثا يعتمد على الاختيار كما هو الحال في « رحلة قطار » . ولكنه بحث — من جديد — عن طبيعة العلاقة بين السلطة والحرية او الانسان والنظام ، مهما كان الملك هو قمة هذا النظام فلا ريب ان المعرفة او التجربة التى دفعت به الى قاع البحيرة ، هي الثمن . هل معنى ذلك ان الوعي والتجربة يحققان حرية الانسان في الارتباط بالسلطة والنظام ، بل في ارتباطه بالوجود الانساني نفسه ؟

انني المح في « الصرصار ملكا » وبقية « مصير صرصار » بوادر نقلة جديدة في معالجة الحكيم لقضية الانسان والحرية . المح بوادر التجريد وهو ينتقل من المستوى الجزئي المحسوس الى المستوى الكلي الشامل . المح بوادر المعنى الجديد للسلطة والنظام ، المعنى الذي لا يقتصر على الاطار السياسي والاجتماعي ، وانما يدخل فيرحاب قضية القضايا : قضية الوجود الانساني نفسه . انها مرحلة جديدة تماما لا علاقة لها بالمطلقات القديمة كالقدر والزمن والمكان والخلود . بل هي مرحلة يمتزج فيها النسبي بالمطلق، والزمان بالمكان ، والحرية بالضرورة بحيث تمسي مشكلة «السلطة والنظام» عبارة تاريخية في معجم قديم .

لن يتخلى الحكيم عن نبض المجتمع الذي يعيش فيه ، ولكنه سوف يستمع في نبض هذا المجتمع الى دقات قلب عصرنا .

الفصل الثاني عشر
العدل الإجتماعي بين السلام ومستقبل الإنسان

محور اخير مزدوج تدور حوله مجموعة مسرحيات الحكيم ، هو ذلك المحور الممتد من مشكلة الانسان مع النظام ، وهو ما ندعوه بقضية العدل الاجتماعي بين السلام ومستقبل الانسان . وهي من القضايا « التطبيقية » عند الفنان الذي ناقش فكرة الموت والبعث في نظرية الخلود ، كما ناقش الوجه الاخر لهذه الفكرة ، وهو الوجه المتمثل في العقل والقلب خلال دورتهما بين الفكر والعمل . ثم بدأ الحكيم « يطبق » افكاره النظرية على مشكلة السلطة والحرية كما رأينا في الفصل السابق ، وها هو ذا يعاود عملية التطبيق في هذه المشكلة التي نحن بصددها الان ، مشكلة العدل والسلام كوجهين لعملة واحدة هي مستقبل الانسان على هذه الارض .

ويتميز الحكيم في مواجهته لهذه المشكلة فنيا ، انه يبذل جهدا مضاعفا في الاقتراب من المستوى الواقعي للمشكلة . كما يتميز بأنه كان مفكرا امينا مع مقدماته النظرية التي تعرفنا عليها فيما سبق بالقسم الاول ، للدرجة التي كانت فيها امانته تصل به الى التطابق الحرفي بين ما قاله بالاسلوب التقريري المباشرفي الفكر السياسي والاجتماعي ، وما قاله بالاسلوب الفني في البناء المسرحي . وربما كانت هذه المطابقة الحرفية وتلك الامانة الفكرية ، من العوامل التي هبطت بمستوى البناء المسرحي دراميا ، ولكن هذا لا ينفي عن الظاهرة صدقها واصالتها ، مهما عانى هذا الصدق من غياب حرارة التعبير والتدفق .

هذا المحور الجديد ، كما قلنا ، محور مزدوج . ولعلنا نستشف من هذه الازدواجية ، ان الفنان وضع يديه على ذلك الارتباط الحي العميق بين

العداله الاجتماعية والسلام بين البشر . اي انه استطاع بادراك ثاقب ان يعي جوهر العلاقة شبه الحتمية بين أن يعيش الناس متساوين في الحقوق والواجبات ، وان يعيشوا في سلام دائم في وقت واحد .

ويتعدد اعمال الحكيم على كلا الجانبين تعددا يجعل من الاختيار بينها امرا صعبا . ولكني سأعمد الى المنهج التاريخي في التقاط العلامات الفارقة التي تسم مرحلة ما بما يميزها عن مرحلة اخرى ، او ما يؤكد الوشائج التي تربط بينها وبين الوجه الاجتماعي لقضية العدل ، وبين ما يعنيه السلام لمستقبل الانســـان .

في جانب قضية العدل الاجتماعي ، اعتقد ان مسرحية « اللـــص » التي كتبها الحكيم عام ١٩٤٨ ومسرحية « الايدي الناعمة » التي كتبها عام ١٩٥٤ ومسرحية « الصفقة » التي ظهرت عام ١٩٥٦ من اكثر مسرحياته دلالة على موقفه من هذه المشكلة ذات الحساسية الشديدة عند مختلف طبقات المجتمع الكادحة منها والمستغلة على السواء .

ويعلن بداية « اللص » عن جوهر المشكلة التي يعرض لها المؤلف . فبينما كانت « خيرية » تهم بدخول غرفتها بعد سهرة المساء خارج المنزل ، اذا بشاب يتسلق نافذة الغرفة ويفاجئها بأنه ليس لصا وانما هو انسان تعيس الحـظ تعرفه جيدا لو انها تذكرت المصحف الصغير الذي اشترته منذ ايام . ونعلم من الحوار بينهما ان الشاب يعمل بائعا في مكتبة بحي الازهر ، وان صاحب المكتبة طرده من عمله حين اصر على الا يزيف او يسرق ، وحينئذ قـــرر ان يحصل على مبلغ مائة جنيه بأية وسيلة من الوسائل حتى يفتح مكتبة صغيرة كتلـــك التـــي كانت في الماضـــي عند صاحب المكتبة الذي طرده اليـــوم . واهدته قريحته الى هذا الحي الارستقراطي « الزمالك » وقادته غريزته الى هذه الفيلا التي ما كان يعلم انها منزل الفتاة الجميلة التي اشترت منه مصحفا صغيرا منذ ايام .وتسأله الفتاة ما اذا كان البنك يستطيع اقراضه فيجيب : « انا لا احب التعامل مع البنك . اتدرين لماذا ؟ لانه لا يثق بي . انه يقـــول لي : قبل ان تقترض مني اخبرني ابن رصيدك واين ضامنك ؟ يجب ان اكون غنيا ليدفعوا لي .. ثراء يقرض ثراء .. تلك هي البنوك . خلقت لتمد الاغنياء .. اما بنك الفقراء فلم يخلق بعد » . على ان الفتى ليس وحده « المحاصر » بهذه المشكلة . فالمؤلف يضيء لنا زاوية اخرى هي الفتاة . فهي ليست ابنة الباشا الذي يدق بابها في هذا الوقت المتأخر من الليل . وانما هي ابنة زوجته التي تركها في الدور العلوي ليراود ابنتها عن نفسها بشتى المغريـــــات من جواهر ومال « هذا الباشا الذي يدخن سيجاره الكبير ويجلـــس في ناديه ،

وعلى النقود ان تصب في حساباته الجارية في البنــــوك دون ان يحفل كيف نبعث ولا كيف صنعت فهو كما قد تعلم مساهم في كل الشركات تقريبا . انه من اولئك المدرجة اسماؤهم في تلك القائمة الخاصة التى يوزع فيما بينها اسهم كل شركة مضمونة الربح . . قبل ان تعرض النفاية القليلة على الجمهور ذرا للرماد في العيون » كما تقول خيرية وهي تصف هؤلاء الذين يأخذون المال من الاعمال ،ويتركون للاخرين الاعمال بغير المال . هي نفاضل بين صاحبالعمل الذي يشتري عرق الشاب بدراهم ، وصاحب المال الذي يشتري العــرض مهما كان الثمن . فليس اخطر ــ عند خيرية ــ من انسان لا يــدرك ان في الحياة قيما انفس من المال واسمى . ويستجيب الشاب لهذا الجانب الاخلاقى من قضية العدل فيكمل الحديث قائلا : «ان الذهب ليسفقط نوعا من المعادن النفيسة ، ولكنه ايضا نوع من المعادن السامة قاتل لكثـــير من الفضائل الانسانية » على انه سرعان ما ينبه الى حقيقة الوضع البشع الذى يعيشه الان فيستدرك قائلا : « انت فتاة غريرة تتغذين بالكلـــمات بينما الاخرون يتغذون على دمائنا » .

ومشكلة خيرية الحقيقية هى انها لا تستطيع ان « تكشف » الباشا حتى لا يبادر بتطليق امها فتجد نفسها معها في الشارع . لهذا نتفق مع الشاب في نفس الليلة على الزواج ، ولكن بعد ان تستأذن امها في اليوم التالى . لقــد آنست فيه حلم احلامها ، وسوف نحل بزواجها منه مشكلتيهما معا ،فسيعملان جنبا الى جنب ، وتتخلص هي من مطارده زوج امها ، ويتخلص هو من شبح الفقر وصاحب المكتبة والمائة جنيه وتسلق النوافذ . ويخرج من غرفتها ، وما ان يهم بمغادرة الحديقة حتـى يلحق به الباشا فجأة ويصيبه بعيار ناري . وبتوتر الموقف ويزداد حده كلما غاب الطبيب في جراحته التى استدعى لكــي يقوم بها على عجل . وفي تلك الاثناء تهمس خيرية في اذن الباشا ان يخفــف من غلوائه قليلا لانه ظلم « حامد » من حيث لا يدري فهى قد أرادت أن ترتبط شرعيا بأي انسان ليبسر لها الارتباط الاخر بالباشا . ويصدق الباشا مــا همست به له خيرية ويعدها بأن يعينه مديرا لاحدى شركاته وان يتكلف هـــو بنفقات الزواج ما دامت قد اقتنعت أخيرا بمودة الباشا وغرامه بها . وينفذ الباشا وعوده كلها ، وان لم تخل هذه الوعود من تعرجات والتواءات يخفيها الباشا عن الجميع وهي أنه نصب كمينا لا يخطىء الحساب لو حاول حامد أو خيرية أن يتهربا منه . هذا الكمين هو التوقيع على عشرات الشيكـــات المزورة التي تؤدي به الى السجن لو انه لم يرضخ ، هو أو زوجته ، لارادة السيد المطاع ،ويكتشف حامد هذه الاحبولة عن طريق المدير السابق «شاكر»

الذي ضحت شقيقته بشرفها من اجل ان يبقى في منصبه ، وعندما تحول عنها الباشا وجد نفسه في الشارع مغلول اليد بعدد توقيعاته المزورة . ويطلب الباشا ذات يوم من حامد ان يستقل القطار الى الاسكندرية لقضاء بعض المهام المتعلقة بالشركة . ثم يطلب من خيرية ان تستعد لاستقبالة هذه الليلة ويؤكد لها ان زوجها يعرف كل شيء ولا يهمه سوى المال الذي يحصل عليه كما يريد بما يزوره من توقيعات . وتكاد خيرية ان تصدق هذا الكلام ، لولا ان تظهر امها وزوجها في الوقت المناسب ، حينذاك يسقط في يد الباشا ، الذي يهدد ويتوعد لولا ان رصاصة لم يحسب حسابها تخترق مكان القلب من صدره ، رصاصة افرغها شاكر بكل ما يعتمل في كيانه المذبوح من ضراوة .

ولعله من المفيد ان نقول من واقع الاصل المخطوط بقلم توفيق الحكيم ان الرقابة عام ١٩٤٨ حذفت كثيرا من التعبيرات في هذه المسرحية قبل تمثيلها على خشبة المسرح . وقد نشط القلم الاحمر للرقيب في حذف كل حرف يمس الرأسماليين والرأسمالية ، بحيث ان المسرحية اصبحت عند التمثيل في تصوري ، اشبه بفيلم بوليسي يقوم على المغامرات (وليس غريبا ان يقوم يوسف وهبي بدور البطولة حينذاك) . فلو ان « اللص » خلت من مضمونها الاجتماعي المتقدم ، لتحولت الى قصة بوليسية ، غير مسلية في بعض الاحيان هذا يعنى انها كانت على قدر كبير من التفكك والاثارة المفتعلة التي لم يخفف من وطأتها الا ذلك الذي استطاع توفيق الحكيم ان يقوله في ظل النظام الملكى وهو ان الرأسمالية الكبيرة في مصر بلغت من الانهيار حدا يتجاوز اسوار الاقتصاد الى عالم الاخلاق . وقد صاغ الفنان هذا الوجه للقضية في مشهد يدور فيه هذا الحوار بين وفد من جمعية انصار الفضيلة ، وبين الباشا :

الوفد : اهلا بسعادة الباشا

الباشا : انا في غاية السرور بهذه الفرصة السعيدة .

الوفد : (بلسان كبير الاعضاء) بل نحن في غاية السرور اذ شرفنا سعادة الباشا بقبوله الرياسة الفخرية لجمعية انصار الفضيلة .

هذا المشهد الذي اتخذ منه عبد الحميد جودة السحار بعد عشر سنوات نواة لروايته « الحصاد » يبين كيف ان الحكيم كان « معاصرا » بضميره الفني لما يمور به المجتمع من احداث ، مهما كانت الاعمال الفنية المعبرة عن هذه الاحداث اعمالا ضعيفة في بنائها الدرامي ، او اعمالا غير قادرة على البقاء بعد تحقيق رسالتها الملحة والعاجلة . ولكن ستبقى لها قيمتها التاريخية التي تعلو بها على الاعمال التي يكتبها بعضهم الان حول ما كان عليه مجتمع ما قبل الثورة . وما ايسر ان يحصي الناقد المسرحي على « اللص » العديد

من المآخذ الفنية كالمفاجآت المفتعلة والمواقف المزيفة . غير ان ما هو اكثر أهمية أن يسجل المؤرخ بضمير مطمئن أن توفيق الحكيم في نطاق الفكر البرجوازي ، كان فناننا متقدما على نحو من الانحاء . حقا هو لم ير مشكلة الكادحين في مستواها الاجتماعي الشامل ، بل رآها من زاوية فردية أقرب الى الشذوذ والاستثناء . وحقا هو عالجها بمنطق النظام القائم حينذاك ، فلم يحل مشكلة الفنى الكادح الا بالاسلوب الراسمالي ومع ذلك فان هذه الرؤية البرجوازية الفردية في ذاتها كانت كسبا ايجابيا الى جانب التقدم .. مهما شاب هذا الكسب من ظلال الفهم الاخلاقي لقضية العدل الاجتماعي .

وبعد ست سنوات من ظهور « اللص » كان المجتمع المصري قد أعلن بداية مرحلة جديدة من مراحل تطوره . وبالرغم من أن النظام الجديد قد اتخذ أولى خطواته في طريق التخلص من الاستعمار والاقطاع ، الا أن الرؤيا الفكرية المعاصرة للثورة ، لم نسرف في المبالغة عندما توقفت حدود قدرتها على التنبؤ عن المنجزات الفعلية للثورة . وهـي حتى ذلك الحين ، لم تكن منجزات العداء السافر للراسمالية والراسماليين . لذلك اقبلت مسرحية « الايدي الناعمة » للحكيم عام ١٩٥٤ وكأنها « استراحة » البرجوازية بين أحضان الاستقرار .

وتتشابه بداية « الايدي الناعمة » مع بداية « اللص » مشابهة قوية ، فهي تبدأ بشاب عاطل يتسكع على كورنيش النيل ، يصادفه أثناء تسكعه شاب آخر تبدو عليه سيماء العز والجاه . ويتبين لنا بعد قليل أن الشاب الاول هو الدكتور علي حموده الذي حصل مؤخرا على درجة الدكتوراه من الجامعة في فقه اللغة . وأن الشاب الاخر هو البرنس فريد الاقطاعي القديم الذي صودرت أملاكه حديثا ، ولم يبق له شيء بعد أن هجرته ابنتاه منذ وقت طويل احداهما للزواج من عامل ميكانيكي والاخرى لمجرد الابتعاد عن حياته الصاخبة . ونعلم أن الامير السابق أعلن في الصحف عن رغبته في تأجيرقصره لمن يشاء بشرط الا يدفع المستأجر شيئا . وعندما يتم التعارف بين الدكتور علي حموده والبرنس فريد وبقية افراد الاسرة التى فاجأتهما على الكورنيش في محاولة يائسة أن يعود معهم الاب ، يصبح من العسير أن يترك أيهما الاخر . لذلك يقبل الدكتور حموده أن يقيم مع الامير السابق في قصره الذي يبدو لنا من الداخل عددا هائلا من الغرف المغلقة يكسوها تراب الهجران من كل جانب ، فالامير يعيش وحيدا بعد وفاة زوجته . وسرعان ما يقبل احد أولئك الذين يريدون استئجار القصر ونفهم أن شرط الايجار المجاني يلزم المستأجر أن يعتبر الامير قريبا له حتى لا تشك السلطات في انه ينفذ تعليماتها

جيدا . وهي تقضي بالسماح له أن يقيم في القصر ، وأن يقيم معه من يشاء بشرط ألا يستفيد من ذلك فائده ماديه . ويرفض القادم الاول شرط الامير ولا يتم بينهما الاتفاق . ثم يصل بعد قليل رجل مسن وفتاة في ريعان الصبـــا لا يظهر من ملبسهما وسلوكهما انهما من ارباب العز والجاه ، وان اصطحبـــا معهما خادم صغير . ويتم الاتفاق هده المره ان يقبل الحاج عبد السلام شرط البرنس فريد ، وتقبل ابنته كريمة أن تنظف هذا القصر الكبير وان تستضيـــف الامير وصديقه في غرفتين منفردتين .

ولا يمر وقت طويل حتى تتوثق عرى التفاهم بين كريمه والبرنس ، ولكننا نفاجأ ذات يوم بزيارة طارئة لابنتي البرنس برفقة زوج الكبرى . وكانـــت صغراهما قد تعرفت على الدكتور حموده في المرة الاولى عند الكورنيش ، ولكنها فهمت خطأ أنه دكتور في علم البحار والاسماك فراحت تنسج في مخيلتها عده مشاريع تقوم على الصيد . وما أن يواجه الجميع بعضهم البعض حتى نفاجأ بأن الحاج عبد السلام هـــو والد « ســالـــم » زوج ميرفت ابنـــة الامير الكبرى ، وأن كريمة هي شقيقته . وقد كان استئجار القصر مجرد « لعبة » حاكت خيوطها الاسرة لاقناع الامير بأن يعيش معهم بعيدا عن الوحده القاتلة .. خاصة وان العامل الميكانيكي الذي كرهه فيما سبق لم يعد كدلك ، بـــل أصبح من أصحاب المصانع الناجحين . فقد اكتشف بئرا جديده للبترول ، وساهم في بعض الشركات الاخرى ولكن هذا لا يعني أن سالم انتقل الـــى « طبقه الاغنياء » في نظر ميرفت التي تقول :

مرفت : زوجي يا بابا .. انه ليس غنيا .. نحن لا نعيش حياة الاغنياء .. نحن نقطن في فيللا صغيرة في المعادي ، وليس لدينا غير خادم واحد .. وسيارتنا يقودها سالم بنفسه انه يحيا حياه اي مهندس عادي في المصنع . على الرغم من عشرات الالاف التي يمتلكها .

سالم : اني امتلكها اسما لا فعلا .. اقصد في نظري ، ان لي نظريتي الخاصة ، وربما كانت هي نظرية رجل الاعمال الحق .. وهي أن امـــوال المنتج الحقيقي ولو انها باسمه ، لكنها ملك الدولة .. انه يضعها في الاعمال التي يديرها في الظاهر لشخصه .. ولكنها في الحقيقة لحياة مئات الاسر .. ولحياه العلم الصناعي والتطبيقي .. لحياة الانتاج الشعبي وحياة النفـــع العـــام .

مرفت : هذا ما يقوله لي سالم دائما .. يقول انه اجير .. ويجب أن يعيش كأجير .

سالم : بالضبط يا مرفت ... يعيش كأجير وينتج كمدير .. يعيـــش

للاعمال لا للمال .. المال عنده محرك في جهاز الانتاج العام .. لا ينبغي نزعه واللهو به في الترف الخاص .

وما نكاد مشكلة الاب الارستقراطي أن نحل على الوجه الذي ارادته ابنتاه، حتى نبدأ مشكلته العاطفية مع كريمة ، ومشكلة الدكتور حموده مع جيهان . فقد كان من أثر التجربة المشتركة التي عاشوها معا ، أن تعلق قلب الامير بشقيقة سالم ، كما تعلق قلب الدكتور بابنة الامير . ولما كان «المتصرف الوحيد » في هذا الجانب العاطفي هو سالم ، فقد توجه الجميع اليه ليرى ماذا يمكن أن تكون عليه الامور في المستقبل . فالبطالة التي يمارسها كلاهما تقف سدا ضخما يحول بينهما وبين الزواج. لهذا يشترط سالم عليهما ان يوافقا على العمل فيما يقترحه لهما من أعمال ، ويقول : « يجب أن يكون هناك عمل منتج للثروه ليكون هناك عمل منتج للذهن .. يجب أن تكون هناك أيد خشنة حتى يمكن أن توجد الى جانبها الايدي الناعمة » وتنتهي المسرحية بأن يعمل الدكتور علي حمودة مديرا لمكتبة شركة البترول ويتزوج جيهان ، وان يعمل الامير السابق مديرا لمعرض السيارات ويتزوج كريمة .

وهكذا نصادف نفس المنهج الفكري والتعبيري الذي صادفناه في المسرحيه السابقة . غير أن مسرحيه «اللص» تتميز بشجاعة المواجهه المعاصره للمجتمع ، بينما نلاحظ أن المبالغات في « الايدي الناعمه » قد أوصلته الى طريق مسدود تجاوزته الثوره نفسها فيما بعد باجراءات التأميم. والمفروض أن الفنان ، كالعراف ، يسبق الاحداث بصدق بصيرته وقوة حدسه . فالحكيم يقدم كافة حلوله في اطار النظام البرجوازي البديل للاقطاع، فقد أصبح الراسمالي هو « حكيم الزمان » الذي يجد عنده الجميع حلا نموذجيا لمشكلاتهم الاقتصادية والعاطفيه ، وهي من هذه الزاوية تعد خطوة متخلفة عن الخطوة التي أقدم عليها الفنان في « اللص » . واذا كانت «الايدي الناعمة » و « اللص » بمثابة التعبير البرجوازي في مجال الصناعه ، فان « الصفقة » التي ظهرت عام ١٩٥٦ كانت بمثابة التعبير البرجوازي في مجال الزراعة .

و «الصفقة» هي بضعة فدادين تمتلكها الشركة البلجيكية في احدى مناطق الريف المصري ، وقد أعلنت عزمها على بيع هذه القطعة من الارض للفلاحين بشرط أن يدفعوا ربع الثمن مقدما على أن يقسط الباقي على أقساط . وقد أجمع الفلاحون في المنطقة على ضرورة التعاون في دفع الثمن ، كل حسب قدرته على الدفع والملكية . وتبدأ المسرحية في تلك اللحظة التى بدأ فيها المعلم شنودة صراف الناحية في مراجعة كشف الاسماء التي دفعت نصيبها . ويتفرع

بنا السياق الى تفريعات ثانوية تؤدي بنا الى النعاطف مع هذا القطاع الكادح من جماهير الشعب المصري . فقد أجل عوضين وسعداوي زواج ابنه الاول « مبروكة » من ابن الثاني « محروس » بسبب الصفقة ، وحاول تهامي سرمه جدته لنفس السبب .الا أنه ما يكاد حانوني القرية ومرابيها أن يحل مشكله نصيب تهامي في الدفع حتى يفاجأ أهل القرية بحامد بك أبو راجبه وقد حضر مع وكيله عليش افندي كما أنبأهم بذلك خميس افندي ملاحظ مخازن التركة . ويحاور أهل القرية بعضهم البعض ويتجادلون فيما اذا كان مقصد حامد بك هو منافستهم في الحصول على الصفقة ، وهو لا بد فائز بهــا اذا اراد فالشركة سترحب به بغير شك لانه لن يدفع ربع الثمن ولن يقسط بل سيدفع المبلغ كاملا وعلى الفور . ويحتد بهم النقاش طويلا الى أن يصلوا الى اتفاق مؤداه ان « يخدعوا » حامد بك بزفة تقوده من المحطة الى وسط البلد حيــث يقدمون له ما لذ وطاب ثم ينفحونه مبلغا من المال هو مائة جنيه حتى يتنحــى من منافستهم ويترك لهم الصفقة . ويتم الترحيب بحامد بك في حراره وانفعال، وهو مع وكيله ذاهلان عما يجري حولهم حتى اذا تجرا سعداوي وغمز البك بالورقة ذات الجنيهات المائة ، أعلن هذا دهشته البالغة مما يحدث . ويترجم الفلاحون دهشته بأنه يرفض المبلغ لقلته ، فيزيدون عليه خمسين جنيهـــا اخرى ، غير العشرين التي تقاضاها الوكيل دون ان ينبس بحرف . ويدلــن البك ووكيله أن هذه المبالغ انما من قبيل التكريم والحفاوه الزائده ، ولكنهما يكتشفان الامر بعد قليل فيرفضان المبلغ بادىء الامر ، ثم ينتهي الموضــوع بزيادة خمسين جنيها ، تفضل الحاج عبد الموجود بدفعها من جيبه تحت تهديد غامض من خميس افندي الذي لاحظ عليه أنه يسافر في أيام معينة الى البندر بغير هدف واضح .

ويفاجئنا المؤلف مرة اخرى حين يتعقد الموقف بعد القبول ، فاذا بنا أمام حامد بك وهو يصر على أن يأخذ معه « مبروكه » ابنة عوضين لتعمل دادة للطفل الصغير في القاهرة . ويبلغ به الاصرار حدا يضع معه الصفقة في كفة ومبروكه في الكفة الاخرى .وينقسم اهل البلدة انقساما عنيفا بين مستسلم ورافض الى أن تحسم مبروكه أمرها بنفسها فتعلن موافقتها على الســفر بشرط الا يعلم بذلك « محروس » خطيبها . ويغادر البك القريــة مشيعا باللعنـــات .

وبعد يومين يحدث أمران على جانب من الاهمية ، فقد ماتت جدة تهامى التي حرمته من مالها في حياتها بحجة أنها تدخر ما يكفي لتكفينها في آخرتها . ويعلم تهامي من جارتهم « ام السعد » أن جدته أودعت كل ما لديها طــرف

الحاج عبد الموجود ، ولكن عبد الموجود اختفى فجأة وذاب كفص الملح ، حينئذ ينبر خميس افندي ملمحا الى أن ثمة سرا في غيابه لن يقوله الان . ويحضر الحاج عبد الموجود وينكر انه اخذ شيئا من جدة تهامي الا ما يكفي تكفينها ، فيهدده خميس افندي بافشاء السر فيتطاول عليه مغرورا ان يصنعها يحلو له.

هنا يبوح خميس افندي بأن الحانوتي المرابي يسرق أكفان الموتى ويبيعها في البندر قبل أن تبيت ليلتها على جثمان المتوفي ، ويتحداه تهامي أن يبرر سفره الى البندر فور وفاة المرحومة جدته ، كما يتحداه ان يذهبا معا الى القبر ليتأكد من أن كفنها لم يسرق . ويتضح أن ثروة عبد الموجود ليست الا من أكفان الموتى . وهكذا يعلن عبد الموجود أنه سيتكفل بمحزنة جدة تهامي وعشاء المعزين ، وأنه سيدفع مهر محروس ، ويجهز مبروكه ، ويتنازل عن كل قرش له في ذمة اي فلاح بالقرية .

وتحضر مبروكة من القاهرة في نفس الوقت لتختم المسرحية بانتصارها على حامد بك وشكوك محروس معا ، فقد علم محروس بالامر وسافر اليها خفية ، ولكنها كانت بالمستشفى تعالج مما الم بها من مرض مزيف أوهمت أهل البيت بأنه الكوليرا . فحاصرت قوات الصحة والشرطة منزل البك يومين امضتهما في مستشفى الحميات الى أن تثبت براءتها من المرض ، والى أن تمكن اهل القرية من عقد الصفقة مع الخواجا صاحب الشركة البلجيكية .

لعل هذه المسرحية من بين المسرحيات الثلاث هي أكثرها نضجا من الناحية الفنية ، وأكثرها تقدما من الناحية الفكرية . لم يتخلص الحكيم حقا من البناء الدرامي المؤسس على المفاجآت ، ولكنه استطاع أن يوظف مفاجآت الصفقة في صياغة الشخصيات والمواقف والاحداث . ولم يتخلص الحكيم حقا من التفكير البرجوازي في مشكلات الشعب ، ولكن هذا المنهج في مناقشة قضية الارض والفلاح يحقق بعض المكاسب التقدمية . فلا ريب أن تخلي الشركة الاجنبية عن الارض هو رمز واضح الى زوال الاستغلال الاستعماري من مجتمع الثورة . ولا ريب أيضا أن الصراع بين الفلاحين وحامد بك هو رمز الى تلك المعركة الضارية بين الفلاح والاقطاعي في بلادنا ، وهي القضية التي ما تزال محتدمة الى يومنا هذا ، بالرغم من كافة قوانين الاصلاح الزراعي . واذا كان يضعف من قوة الاقناع الوجداني في هذه المسرحية ، أن بناءها قد شيد وفق مجموعة من المفاجآت ، فان هذا لا ينفي انها كانت علامة فارقة في تفكير الحكيم وفنه القريب من مشكلات الشعب . وربما كانت « الصفقة » هي آخر المسرحيات التي اقترب فيها الحكيم من المجتمع اقترابا حميما وتفصيليا ، فما كتبه بعد ذلك مثل « الطعام لكل فم » يبتعد بهيكله

التجريدي عن أن يكون صدى مسموعا لبعض ما تعانية الطبقات الشعبية في بلادنـــا .

على أن خيطا هاما يربط بين المسرحيات الثلاث « اللص ، والايـــدى الناعمة ، والصفقة » هو ذلك التمجيد الحماسي لقيمة العمـل في ذاتـه . والحكيم لا يمجد العمل كعلاقة اجتماعية ذات دور في الانتاج ، وانما هـو بمجده اغلب الظن كقيمة اخلاقية تستمد مثالها من الثـورات الصناعيـة البرجوازية ، ولكنه على أي الاحوال يجعل من العمل قيمة ايجابية دافعـة لحياتنا الى الامام . العمل عند الحكيم هو التجسيد الواقعي للعدل الاجتماعي، او بتعبير شائع هو « تكافؤ الفرص » بين جميع الافراد . الرؤية الفرديـة الاخلاقية تقف بهذا الفنان عند حدود الاسوار البرجوازية للمجتمع ، ولكنـه على ضوء نظرته الاطلاقية التي تميل الى التجريد والتعميم يحاول جاهدا أن يتجاوز هذه الاسوار .

***

الوجه الاخر لقضية العدل الاجتماعي ، هو قضية السلام ، حتى ينجلي امامنا مستقبل الانسان على هذه الارض . وللحكيم ايضا أعمال عديدة تناقش مشكلة السلام ، ولكني أختار من بينها ثلاثة أعمال هي « صلاة الملائكة » التي نشرها عام ١٩٤١ ضمن كتابه « سلطان الظلام » و « لعبة الموت » التي كتبها عام ١٩٥٧ و « أشواك السلام » التي ظهرت في نفس العام .

في « صلاة الملائكة » يهبط احد الملائكة من السماء الى الارض ، ويتمكن من حضور احدى الاجتماعات الدائرة بين قطبي النازية والفاشية ــ كما يوحي بذلك الفنان دون أن يصرح تماما ــ ويحاول الملاك اقناع الطاغيين بالعـدول عن سياسة العدوان العنصري ، الا أن مصيره يكون المحاكمة العسكرية فالحكم بالاعدام « والمحكمة تأسف لعدم تشرفها بوضعك على الصليب . فالصليب ليس عقوبة مقرره في قانون المحاكم العسكرية » .. وهي لقطـة مشابهة لتلك التي قرأناها في « الاخوة كرامازوف » عن اعادة صلب المسيح فيما لو جرؤ على العودة الى الارض مرة اخرى .

وفي « لعبة الموت » نلتقي بمؤرخ أصابه الاشعاع الذري باصابة قاتلة ، وهو يود انفاق ما تبقى من عمره في الاعداد لجريمة لا يدري بها أحد ، حتى ولا صديقته الراقصة كليوباترا التي التقى بها في أحد الفنادق « دعوني أصنع بأيامي الباقية ما اريد .. ولتكن ارادتي صورة مصغرة لارادة هذا العصـر الفظيع ! » ، « انكم لا تسمحون لفرد أن يلعب لعبة الموت ، ولكنكم تسمحون لدول بأسرها أن تلعبها » .. وهي قريبة الشبه من الفكرة التي طرحهـا

الحكيم نفسه عام ١٩٥١ في مشهد ممثيلي قصير أسماه « بين الحرب والسلام » وجعل من السياسة غادة جميلة متزوجة من الحرب ، وجعل من السلام عشيقا يتغزل فيها . وينتهي الامر بأن نغدر السياسة بعشيقها حين نغريه بالبقاء في غرفتها ويفاجئها ــ كما خبل للسلام ــ زوجها الحرب فتدفع بحبيبها الى دولاب ثيابها ويكاد الزوج أن يفتح الدولاب لولا حيلها ومداعبتها التي حالت بينه وبين السلام ، ثم يخرج العاشق الولهان من دولاب الملابس أصفر الوجه مضطربا في هلع ، وتنتهي العلاقة بينهما .

وهى فكره رومانتيكية خالصة ترى الشر قدرا ميتافيزيقيا معزولا عن الارض الاجتماعية ، كما ترى الخير ملاكا سماويا ترفضه الارض .

وهو في «اشواك السلام » يتساءل في وضوح «العالم كله يريد السلام ! كل فرد في كل شعب من شعوب الارض لا ينشد غير الاستقرار والسلام ! لماذا لا يتم السلام اذن . ما هى العوائق في طريق السلام ؟ » وعلى لسان نفس الشخصية يردد مرة اخرى « كل الشعوب تريد السير في الطريق الى السلام . فلا بد اذن أن تصل ، وهذا طبيعى ، والعكس هو غير الطبيعي .. أن تسير الشعوب في هذا الطريق ولا تصل .. لماذا ؟ لماذا ؟ » ومرة ثالثة يضيف مؤكدا « اليس من العجب ان يسير الانسان في الفضاء نحو القمر ، ولا يسير على الارض نحو السلام ؟ ! ايهما أصعب ؟ وايهما ادعى الى تفكيره الاول ؟ » ويجيب بصورة مباشره واخرى غير مباشرة ان اي طرفين يختلفان حول السلام انما لان كليهما « قد صنع للاخر صورة مثيرة بغيضة » خلقها التفكير والتدبير عند السياسيين . ولا بد من التخلى عن سياستهم لنولى وجوهنا نحو عصر جديد وانسان جديد .

اما الصورة غير المباشرة في « اشواك السلام » فهي المزاوجة التي نعرفنا على مثيل لها في « الطعام لكل فم » بين الاطار الخارجي للمشكلة ، ومضمونها الجوهري . فالاطار هو علاقة الحب التي نشأت بين ابنة محافظ الشرقية وابن محافظة الغربية فـ والمحافظان كلاهما على طرفي نقيض في كل شيء كما يبدو للنظرة السريعة ، ولذلك فهما على خلاف دائم ، احدهما يتهم الاخر بأنه « زير نساء » بينما الاخر يتهم الاول بأنه « قاتل زوجته » . وبالتالي فلا بد من ايجاد حل ــ أو عقدة بمعنى أدق ــ لمنع هذا الزواج من ان يتم . وهكذا يحتال كلاهما على تزييف صورة فوتوغرافية لكل من الفتى والفتاة في وضع مخجل يحول دون اتمام الزواج ولكن الشاب في اللحظة الاخيرة يسلك في قطع العلاقة اسلوبا مهذبا فيدعو الفتاة عند رحيله الى جنيف ليواجهها بالصورة التي تبينها مع شاب يحيط معصمها بسوار ساعة ذهبية . غير أنه

يفاجأ بها تسبقه الى الهجوم وتعرض عليه صورة أخرى نبينه في وضع غريب مع امرأة من طراز مشبوه وقد وقفت الى جانبه ونهدل شعرها على كنفه . ويكتشفان معا زيف الصورتين اللتين التقطنهما دسا وتزويرا مباحث الشرقية والغربية باتفاق سابق مع محافظ كلا المحافظتين . فلم يكن الرجل الذي انحنى على معصم الفتاة سوى مخبر والدها جاء اليها بساعتها ، ولم تكن المرأة ذات الشعر المتهدل الا احدى بنات الهوى التي استأجرها مخبر والده لتمثل هذا الدور الذي افتعلته أثناء وجوده بالمطار عند رحيله السابق ، وما أن يعـــود السلام الى الفتى والفتاة حتى يلتقي والداهما لقاء عدائيا أول الامر ، ثـــم يكتشف أحدهما الاخر ، ويمحوان معا الصورة البشعة التي رسمها الذهـــن بغير استناد على الواقع الحقيقي . هذا هو الاطار ، أما الصورة نفسها ، فهـــي تبدأ مع الشاب العاشق ، لانه يعمل بالسلك السياسي ، فهو يصاب بخيبة الامل كلما وقف المعسكران في وجه السلام يهتفان له حقا ، ولكنهمـــا يعدان له الكمين بعد الاخر فيسقط صارخا من الالم .

لا شك اذن أن الاطار في « أشواك السلام » يتفاعل مع مضمونها تفاعلا تلقائيا تحتمه طبيعة الاختيار للشخصيات والاحداث والمواقف ، وليس محافظ الشرقية الا المعسكر الشرقي ، وليس محافظ الغربية الا المعسكر الغربى ، وليست قصة الحب الا ذلك الهيكل الخارجى الذي يكسوه الحكيم بالفكـــرة الرئيسية التي اتضحت لنا في مواقف الشاب بمؤتمرات جنيف .

والفرض الرئيسي عند الحكيم ، بشأن الحرب والسلام ، ينبع مـــــن نظرة رومانتيكية كما قلت . فالتسوية بين المعسكرين في الموقف من قضيـــة الحرب والسلام هي تسوية ظالمة لحقيقة الموقف أملتها ضرورات الاطـــــلاق والتعميم التي يلجأ اليها الحكيم وهو يجرد الظاهرة من الارض الاجتماعيـــة التي نبتت منها . فهو حين ينظر من أعلى ، لا يرى سوى التسوية بين طرفي النزاع ويختار موقفا رومانتيكيا هو التسامي عليهما بتخطئتهما معا .

وليس المهم هو الخطأ أو الصواب في هذا الموقف أو ذاك ، بقدر مـــا نلاحظ الحيرة الشديدة التي تواجه قارئ الحكيم أو مشاهدته على خشبـــة المسرح ، وهو يحاول أن يعرف ما الحل اذن ؟ وهي نفس الحيرة التي تواجهه في موقف الحكيم من قضية العدل الاجتماعى . ان مصير الانسان في هـــذه الاعمال جميعها مصير ضبابي غائم لا يبين .

وعلى غير هذا النجو يعالج المسرح المعاصر المستمد من أدب الحكيم هذه القضايا وتلك المشكلات . فنعمان عاشور في « الناس اللي تحت » كان بداية جادة للتحول عن الرؤية الفردية الاخلاقية عند الحكيم ، الى الرؤيةالاجتماعية

الموضوعية لظاهرة الصراع الطبقي في المجتمع . وكذلك مصطفى مشعل في « القنبلة الثالثة » كان بداية فهم جديد لقضية السلام على الارض ، فقد رمز بقنبلة هيروشيما وناجازاكي الى ذلك العدو الحقيقي للسلام . وهنـــــاك محاولات اخرى على الطريق الطويل بين العدل الاجتماعي والسلام ، تحاول ان تصوغ مستقبل الانسان في بلادنا والعالم ، صياغة تختلف في الكثير مع صياغة توفيق الحكيم .على أنه يبقى لهذا الفنان العظيم دوره الرائد فـــي تحديد موعد الحياة مع المسرح المصري مهما شابت هذه الحياة آثار الولادة المتعسرة .

خـــاتـمة

الفانتازيا الواقعية

« أحاول دائما أن اتسارك في هذا العصر ، وكل ما أخشاه أن يكون بينى وبين العصر حجابا طالما أنا على قيد الحياه لان الامر المؤسف في الشيخوخة هو أن يكون الانسان حيا بجسمه فقط متخلفا بفكره وعقله ، وأرجو الا يحدث لى هذه الكارثة » .

توفيق الحكيم

(١)

في كتابي « تقافتنا بين نعم ولا » وجهت الى توفيق الحكيم خطابامفتوحا اتسمت بعض عباراته بالعنف مؤداها ان الحكيم ليس محتاجا للهات وراء موجات الشباب الهادرة من حوله لان تورنه في الادب والفن هي الجذر البعيد لهذه الموجات ولان الكاتب عادة لا يتجاوز مقتضيات التاريخ . وكان هــذا المعنى تقريبا هو مضمون رسالتي الى نجيب محفوظ ولويس عوض . ولم يخطر ببالي قط انني اطلب الى ادبائنا الكبار ان يستريحوا من عناء الرحلة في ابراج من العاج يطلون على نهر الزمن الصاخب . وانما وددت القول بــأن الشباب وحدهم هم القادرون على السباحةفي هذه المرحلة ، وانهم بصوابهم واخطائهم انما يوجزون ملامحها وتفاصيل ايامها ونناقضاتها . وان غاية ما يستطيعه الاديب الكبير هو أن يكون أمينا لتورنه الاولى فيبارك التــــورات التالية ولا يقف عقبة في سبيلها . وكان توفيق الحكيم قد نشر في «الاهرام» تمثيلية زعم انها لاحد الادباء الشباب ، تعتمد في هيكلها العام وحوارها على التداعي اللفظي بحجة « التجديد » . وقد رد توفيق الحكيم على هذا الفرض او التصور لادب الشباب بخطاب ندد فيه بهذا اللون من الوان التجديـــد

الخادع وأنكر على بعض الادباء الجدد قولهم أنهم جيل بلا اساتذة . وشعرت أن الحكيم قد انساق مع موجة المحافظين من الكتاب الكبار فظلم أبناء الموجة الجديدة ظلما فادحا ، فأدب الاصلاء منهم لا يمت صلة قرابة الى هذا التجديد المزيف الذي افترضه الحكيم فرضا وأسس حكمه علـى هذا الفرض غـير الواقعي . لذلك حاولت أثناء فترة مساهمتي في الاشراف على تحرير الملحق الادبي والفني لمجلة « الطليعة » ان أقدم الجيل الجديد من الادباء المصريين تقديما جديدا بنشر الجيد من انتاجه وتقييم ما أنجزه في الشعر والقصة القصيرة ــ خاصة ــ ابان الستينات . على هذا النحو قدمت « الطليعة » لوحـــة تقريبية لادب الشباب اثبتت أهليته لان يحتل مكانه في تاريخنا الادبي وأن لا علاقة بينه وبين الصورة التي صورها أو تصورها توفيق الحكيم .

كذلك كان من البواعث التي دفعتني لمحاورة الحكيم في رسالتي المفتوحة هو تحليله لظواهر العصر الجديد خارج ديارنا ، كصعود الانسان الى القمر وغليان الشباب في الغرب . لقد أكد لي هذا التحليل رغبة توفيق الحكيم الملحة في « الكلام » عن المشكلات الطارئة على دنيانا . وكنت أرى أن مجرد الحديث عما تموج به الحياة الجديدة في الثلث الاخير من القرن العشرين لا يعني أن الكاتب مرتبط بعصره وروح هذا العصر . وانما لا بد من الحصول علـــى مجمـــوعة من المقومـــات الاساسية التي تجعل من الاديب كاتبا معاصرا ، في مقدمتها أن يكون ابنا رشيدا لهذا العصر ، لاكثر منجزاته الفكرية تقدمـــا وشبابا . تماما كمسألة « العالمية » التي لا تتأتى بالتركيز على الانسان المجرد او القضايا النظرية البالغة التعميم . وقد رأيت ان الحكيم كان يضع احيانا نظارة على عينيه لا تنتمي الى منجزات العصر في الرؤية ، وانه أحيانا اخرى كان يركب بين جوانحه رادارا يستقبل الظواهر الوافدة من بعيد ، ولكنـــه رادار من طراز قديم ليس بمقدوره أن يستوعب كافة الابعاد ومختلف الزوايا. وكنت أخيرا أرى في ذلك كله اهدارا لطاقة الحكيم الخلاقة التي أمدت الاجيال المصرية المعاصرة كلها بما يجعل منه واحدا من أهم الاباء الشرعيين لاكثـر الجوانب ايجابية واشراقا في أدبنا الحديث .

لهذه الاسباب مجتمعة وجهت اليه رسالتي المذكورة ، ولم تكن بعض العبارات الحادة التي تضمنتها الا غيرة على تاريخ الرجل واستبصارا بما قد يستطيع أن يلهم به الاجيال الصاعدة من تراثه الغني . ولحسن حظي أن الحكيم فهم خطابي على هذه الصورة التي أجملتها ، اختلف معي واتفق ولكنه ظل مدركا لغايتي من نقد أعماله الاخيرة . وما زلت أرى أنه حين كان يغوص في أعماق المجتمع المصري كان يأتينا بأطيب الثمرات ، خاصة تلك المستويات

من « العمق » التي تضطرم في لجبها صراعات الحضارة والتاريخ والقـــوى الاجتماعية الطافية على السطح ، أي كل ما يعنينا على الصعيد الوطنـــي لهم . أما حين كان يتشبث بموجة هادره أو تيار غلاب فقد يعرف على منبعه .عما ولكنه قليلا ما كان يعى ابن المصب . وهنا كان يقل العطاء . ولكن ذلك لا ينفي أن توفيق الحكيم في مجموع تجاربه كان ابنا مخلصا لهذا الشعب وفيا لهذا الوطن ، كما أن الشعب والوطن كلاهما ، كان البوصلة التي وجهتــه نحو التراث من ناحيه والمعاصرة من ناحية أخرى . انه كاتب اصيل ومعاصر ، ولكن بغير المعنى الذي قصدته بعض كتاباته الاخيره . وان كان تراثه فـــي جمـله يجسد خطا حيا متطورا ، انحاز قرب خاتمته الى جانب التقـــدم التاريخي . تشهد بذلك مواقفه العملية وتؤيده اقواله المباشرة . وسوف اعمد هنا ، قبل الرحله التفصيلية مع أعماله الاخيره ، الى اقتطـــاف بعــــض «اعترافاته» كما أحب أن أسمي هذه الاقوال التى أدلى بها في لحظات الصدق الرائع مع النفس والاخرين .

* حول تطور نظرته الاجتماعيه يقول الحكيم « في شبابى كنت شيخا فى التفكير ، فعندما احتدمت معركة السفور والحجاب بالنسبه للمرأة ، كان من الطبيعي لانسان شاب من حيث العمر في ذلك الزمن ان ينحاز الى صف المطالبين بتحرير المرأة وسفورها ، ولكن العجيب اني كنت من المتشككين في أمر سفور المرأة وتحريرها ، وظهر ذلك في مسرحيتي (المراه الجديده) التى كتبتها عام ١٩٢٣ ، في أوائل العشرينات من هذا القرن حيث كانت حركه تحرير المرأة بعد ثوره ١٩١٩ من أهم ميادين النشاط الاجتماعي ، واني لاعجب اليوم وأنا في شيخوختى المتطلعة الى المستقبل والمتنبة الى التقدم والتحرر كيف كنت في شبابى بهذه العقلية الرجعية المتحجره . ذلك يرجع الى أثر البيئه والتنشئة الاجتماعية والعائلية التي كانت تضغط على عقلية الشباب وتجمدها تجميدا ، والنتيجة انني عشت حياتي بالعكس ، أو بالمقلوب ، اذ كنت شيخا متجمـــد العقل في شبابي ، وهذا يدفعنى لمطالبة شباب اليوم بأن يعيشوا حياتـــهم بمنطقها الطبيعي فيصبحوا أصحاب عقلية بعيده عن التجمد » (١) . علينــــا بالطبع أن نحذر تقييم الحكيم لنفسه في بعض المواضع .. اذ أن تطوره لم يكن على هذا النحو البسيط المستقيم ، بل كان بالغ التركيب والتعقد ، فهو اذا كان قد اتخذ موقفا متخلفا من قضية المرأة عام ١٩٢٣ فانه اتخذ مواقــــف

---

١ ـ راجع حديث توفيق الحكيم الـى امينة النقاش بمجلة « الشباب » ـ العـــدد الاول ٥ـ١٢ـ١٩٧٢ .

تقدمية عديدة من القضية الوطنية والاجتماعية بعد ذلك بعشر سنوات في « عودة الروح » و « يوميات نائب في الارياف » ولكن الدلالة العامة تبقى صحيحة ، وهى أن خط تطوره ظل دوما للامام .

* لم تكن قضية تحرير المرأة وحدها هى القضية التي سجلت فى الجدول البيانى لتطور الحكيم نقطـــة نكوص ، وانما كانت هناك ايضا قضية الشرق والعرب التي تصدى لها في وقت مبكر حين كتب « عصفور من الشرق » . واذا غضضنا النظر عن المبررات التي يسوقها الحكيم للدفاع عن موقفـــه القديم ، فان ما يعنينا هو تطوره المعاصر حيث يقول « .. لم يستطع الشرق أن يضيف كثيرا الىالنهضة التى كان قد خطط لها في عشرينات وثلاثينات هذا القرن وزاد الطين بله ، انه ابتلى بمساوىء الحضاره الاوروبية من التكالب على الماده ، بدون أن يضيف اليها محاسن النهضات من التجديدات الفكرية والمبتكرات العلمية والوثبات الفنية التى رأيناها في ميادين العلـــم والفـــن والتكنولوجيا في الحضارات الغربية ، وكل ما نشاهدناه عندنا قعود وهمـــود وتمسك بشعارات جامدة والتغني بامجاد قديمه لم نضف اليها سيئا ولم نجدد فيها . ولذلك كثر الكلام اليوم عما يسمـــى بالانحلال الحضاري الاوروبـــي لاراحه انفسنا منسباق النشاط الحضاري الحقيقي لاوروبا والعالم المتحضر . وترتفع الاصوات هنا وهناك تنعي حضارة أوروبا وتتخذ من بعض الظواهر السطحية كملابس الشباب أو مظاهر لهوهم دليلا على انحلال هذه الحضارات متجاهلة شتى نواحي النشاط المثمر ، والخلاق ، والانتاج الحقيقى في كـــل ميادين النشاط الانساني والذي يقوده بحق أغلبية الشباب في تلك البلاد»(١) . وربما كان التحفظ الوحيد على هذه الكلمات ان الحكيم لم يوضح ما يعنيـــه تماما بمساوىء الحضارة الاوروبية التى ابتلينا بها واكتفى بتسميتها «التكالب على المادة » وهي تسمية أخلاقية غامضة لفرط عموميتها . وكان الاجدر به أن يميل الى التفصيل فيدعو الحضارة الرأسمالية باسمها الحقيقي ، وحينئذ كان عليه أن يفرق بين نسيجين رئيسيين يتشكلان فيما بينهما الحضـــــاره الاوروبية المعاصرة ، وأقصد بهما النسيج الاشتراكى في مواجهة النسيـــج البرجوازي . وهنا فقط يصح قوله باننا ابتلينا حقا بالطبيعة المحلية مـــن الرأسمالية الاوروبية ، وأمامنا البديل الحضارى الشامل في الاشتراكيـــة . ان توفيق الحكيم سيقود هجوما ضاريا ــ بعد قليل ــ على الاستعمـــار والرأسمالية ، ولكنه يتجنب بمجهود واضح تقديم البديل الاكثر رقيا فـــى

---

١ ــ المرجـع السابـــق .

مضمار التطور التاريخي . على اية حال ، كانت هذه الكلمات السابقة حول الشرق والغرب مدخله لمناقشة قضية التراث والعصر، فيقول « .. فنحـن جميعا نريد ما نسميه الاصالة ، اي المحافظه على طابعنا وشخصيتنا ،ولذلك نريد التمسك بكل عاداتنا وتقاليدنا والانطواء على تراثنا القديم ، ولكن ذلك كله لا يؤدي الى الاصالة ، لان الشخصية المميزه للانسان ليس في مجرد لباس ظاهري قديم ولا في مجرد الاحتفاظ بنسب أو حسب في صوره حضارة قديمه. أن الشخصية المميزة لاي فرد ولاية امة هي في اجماع عناصر كثيره ومختلفة تهضم وتختلط ويخرج منها عصارة واحده تلون الوجه بلون صحي معين . لذلك يجب أن نجمع في داخلنا الجيد الحي من تراثنا مع الجيد العصري من الحضارات التي تعيش وتتطور من حولنا .. يجب أن نركب قطار العصـر بامتعتنا الخاصة وحقائبنا المملوءه بأجمل تراثنا مع احدث وانفع المعروضات في المحطات التي يمر بها قطارنا . ان الاصالة من التأصيل أي أن ما ليس عندنا في الاصل نأتي به ونؤصله . وهكذا فعل الغرب يوم أخذ الكثير مـن الشرق واصله عنده واصبح جزءا من تراثه هو وشخصيته »(١) . ويطبـق الحكيم هذا التصور لفكرة الاصالة على فنه الاثير وهو المسرح ، فيقـول « .. والراي الارجح هو أنه ما دام المسرح ليس أصيلا في أدبنا العربي فلا بد اذن من أن نؤصله . اي ان نأتي به من بلاده ونزرعه في بلادنا ، هكذا فعلنا في الزراعـة مثلا ، جئنا بالقطن الى مصر وأصلناه واذا به يصبح له شخصية عالمية واذا بالقطن المصري هو خير الاقطان . وسبق أن قلت أن أوربا أصلت عندها الكثير من أفكار الشرق وآدابه وفنونه واهتمت مثلا بكتاب الف ليله وليلة واصلته في ادابها وغذت أطفالها ببعض حكاياته ونسجت على منواله في كل شيء واصبح جزءا من تراثها أكثر مما هو في تراثنا مع أنه كان نابعا منا» (٢) وفي مقدمة المشكلات التي تمس قضية الاصالة والمعاصرة او التـراث والتجديد كما يحب البعض ان يسميها ، مشكلة التعريب سواء في البلاد التي لا زالت اللغة السائدة فيها لغة أجنبية أو في البلاد التى تتكلم وتكتـب باللغة القومية ولكنها تواجه المشكلة في التعليم الجامعي ، وخصوصا فـي المعاهد والكليات العملية . في هذا الصدد يقول الحكيم « ينبغي لنا أن نسير على حذر وبكل تؤدة وتعقل وان نتجنب المغالاة والاندفاع العاطفي وأن ننظر، الى اي حد يؤدي بنا التعريب الكامل لمصطلحات العلوم الى نوع من الانفصال

---

١ ــ راجع حديث توفيق الحكيم الى مجلة « المجاهد » الجزائرية ــ ١٨ مارس١٩٧٢.

٢ ــ المـرجـع السـابـق .

الحضاري في وقت نحن نسعى فيه الى اللحاق بركب الحضارة .. علينا أن نميز بين التعريب الــذي يعرقل اتصالنـــا بالحضارة والتعريــب الـــلازم لشخصيتنا» (١) ذلك هو التطبيق العملي لفكرته عن معنى اصالتنا وشخصيتنا وحضارتنا ، انها يجب أن تكون « نابعة من حصيلة الاحاطة بجميع الثقافات والحضارات السابقة والمعاصرة ومزجها وصبها في اناء واحد هو قلبنا ، وعندما تصبح في دمنا فاننا نخرجها بعد ذلك وقد طبعت بلون شخصيتنـــــا وطبيعتنا ورائحتنا ونضيف بهذا الى تراث الانسانيـــة ما يزيدها ثراء » (٢).
ان حوار التراث والعصر في أدب توفيق الحكيم وفكره عميق الغور في عقله ووجدانه ، وليس أمرا طارئا .. فهو ينتمي الى ذلك التيار الذي عرفته مصر خلال العشرينات والثلاثينات في مواجهة القهر الاستعماري والرجعيـــة المحلية . وهو التيار الذي تجمع حول الفكرة المصرية لا بدافع عنصري ،وانما كمحاولة لبعث الشخصية المصرية من رقادها الطويل بغير انفصال ـــمطلقاــ عما حملته الحضارة الغربية معها من ثمار الفكر الجديد . ان اكثر الداعين الى الفكرة المصرية في ذلك الوقت هم انفسهم اكثر المتحمسين للحضـــــاره الغربية . ومن هنا كانت وطنيتهم أبعد ما تكون عن شوائب التعصب العرقي، وانما هم أبناء اليقظة القومية التي كان التأثر بالغرب من أبرز عناصرها ، رغم تناقضها الرئيسي مع الاستعمار الغربي ، فرنسيا كان أو انجليزيا .
يصف الحكيم تلك الايام في رسائله المتبادلة مع طه حسين عام ١٩٣٣ في كتابه « تحت شمس الفكر » بقوله « كنا في شبه اغماء ، لا شعور لنا بالذات .. لا نرى انفسنا ، ولكن نرى العرب الغابرين ، ثم بدأت الذات المصرية واضحة ــ على حد تعبيره ــ وبدأنا نعي ونحس وجودنا » ويذهـــب في تحلـــيل الفوارق المادية والروحية بين العرب والمصريين وبين المصريين واليونان ، تحليلا انطباعيا صرفا يكاد يكون تهويما ميتافيزيقيا قد يفيد الفن فيكتب «عودة الروح » ولكنه بالقطع لا يفسر للعقل ما يقنع به . انظره يقول « أن المصريين نزلوا من بطن الازل الى ارض مصر » فلا نستطيع أن نفهم كيف تم ذلك وما الفائدة من ورائه.وترحل معه في دهاليز الافكار وكواليس الفنون حين يعقد المقارنات المتتالية في المنطق والفلسفة والتاريخ والعمارة والموسيقى والادب بين « هؤلاء واولئك » فلا تكاد تعثر على أسانيد من العلم ولا تأييد من التاريخ أو براهين من العقل . ولكنك تشعر به يتوهج بأهازيج عاطفية مشحونـــة

١ ـــ المـــرجـــع الســـابـــق .
٢ ـــ المصـــدر الســـابـــق .

بالاسى والامل في خلق مصر الجديدة . وتوفيق الحكيم لا يغير كثيرا بعد طول الزمن من هذه الاراء والمعتقدات . غاية ما هنالك انه يتألم بعنف من هـــول المسافة بين مصر والحضارة المعاصرة ، وهو لا يلمس الاسباب ولايشخص العلاج ، ويكتفي بتصوير الجراح . انه لا يزال يرى في أحدث كتاباته « أن مصر عندما تفقد قوتها الفكرية لسبب من الاسباب أهمها الأحتلال الاجنبـــي الطويل ، فانها لا تموت ، لانها لا تعرف الموت » (١) ويرى انها لم تكن مصادفة أن يكتب «أهل الكهف » المأخوذة عن القرآن في موضوع مسيحي وعن تفكير في الزمن وثنـــي فرعونـــي (٢) ذلك ان شخصية مصر هـــي في تكامل ملامحها ومسار تفكيرها عبر القرون والاحقاب (٣) كما ان مصر في حالة يقظتهـــــا ونهضتها تتخذ حضارتها دائما شكل الحضارة الكاملة الجامعة لكل العناصر (٤) ومعدة مصر قوية « تهضم كل شـــيء ، ولا يبقى في النهاية غير مصر»(٥) ومن خصائصنا المصرية الشعور بالبقاء « تجده أما في كتله الاحجار وأما في كتلة الشعب المصري » (٦) .. وبالرغم من هذه الصلوات لمصر ــ وتكاد بعض المقاطع أن تتحول الى تعاويذ وتمائم تصلح للطقوس الشعائرية أكثر مما تصلح للبحوث العلمية ــ بالرغم من هذا النهدج ، الرومانسي الخاشع في معبد «مصر» فان الحكيم يقود حملة ضارية على السلبيات البشعه التي يرجعها دائما الى الاحتلال الاجنبي الطويل ، فالسماحة التي عرفت بهـــا الشخصية المصرية نتيجة العراقة وحكمة العمر عبر السنين تنزلق احيانا الى « التساهل » وهو الوجه الدميم للتسامح . وكلمة « ماعليهش » تعبر عـــن هذا المسخ للسماحة خير تعبير . وصيانة شخصيتنا الوطنية تنقلب في كثير من الاحيان الى نوع من الجمود على العادات والقيم البالية التي تمنع رياح التغيير من ان تفعل فعلها . ويتذكر الحكيم ــ وهو يقابل بين غربته في باريس الجديده التي كان يعرف فيما مضى شوارعها وحواريها ومقاهيها وبين الحال في مصر ــ انه ذهب مع بعض الاصدقاء لزيارة شارع سلامه بحي السيـــدة زينب الذي جاء ذكره في « عودة الروح » واذا به يجد نفس المنزل والشارع واسمه ووصفه كما كان بالضبط « ما من شيء تغير . أكثر من خمسين عاما وكل شيء كما كان . وكأن الزمن جالس أمام باب المنزل يدخن النرجيلة »

---

١ ــ راجع كتاب « رحلة بين عصرين » دار الكتاب الجديد ــ ١٩٧٢ (ص٦٢ــ٨٩).

٢ــ٣ــ٤ــ٥ــ٦ : راجع كتاب « رحلة بين عصرين » دار الكتاب الجـــديد ــ ١٩٧٢ (ص ٦٢ ــ ٨٩) .

(١) . لقد عقد الحكيم في كتابه « رحلة بين عصرين » مقارنة مؤسية بين التقدم الهائل الذي رآه في أوائل السبعينات باوروبا والتخلف المذهل الذي ما نزل نرسف في أغلاله . غير أن الحكيم اكتفى بالتصوير دون التفسير ، فالقول بأن الاحتلال الاجنبي الطويل هو السبب ليس تفسيرا كافيا والا نحول هـــذا الاحتلال الى ما يشبه القدر الميتافيزيقي الذي لا نملك منه فكاكا . ان الاحتلال الاجنبي كما انه سبب فانه أيضا نتيجة ، وكما يمكن أن يكون نهاية فانه يصلح أن يكون بداية .وهو لا يمكن ان يكون سببا وحيدا للتخلف ، اذ لا بد من أن نسيج الحياة الاجتماعية يتضمن عديدا من الخيوط المضفورة مع هذا الاحتلال في جديلة واحده ضد تقدم هذا الشعب ومستقبله . ان الحكيم يدرك ادراكا مأساويـــا نافذا ان « الماضي » يزحف علـــى حاضرنا بما يشل قواه الفاعلة من التطور ، ولكن هذا الماضي ليس زمنا تجريديا وانما هو قوى وعلاقـــــات اجتماعية تصوغ أيديولوجيتها عن التراث والعصر وفق مصالحها الانيـــــة العابـــرة .

* ظلت قضية « الحرية » من الهموم التي أرقت الحكيم دوما . كان يرى في الماضي الواجهات الليبرالية اللامعة وقد سترت خلفها جرائم الطبقـــات شبه الاقطاعية والفئات العليا من البرجوازية ومن ورائهم جميعا العـــرش والاستعمار . وكان يرى في الانتخابات والبرلمان والاحزاب مجرد لعبة لها قواعدها المرسومة سلفا والتي تعتمد أولا واخيرا على اميه الملايين وفقرهم ، فاذا أخفق هذا الاعتماد مره أو مرتين كشرت الدكتاتوريه عن أنيابها بــــلا مبالاة . ورغم صحة المظاهر التي احصاها الحكيم في هذا الصدد ، فـانه تتد تورط أحيانا في شراك التعميم ، فلم تكن لديه خبرة العمل السياسي في الحياة اليومية ، وانما كان يجرد المسائل ويطلق عليها الحكم اطلاقا لا يفيد فـــي معظم الاحوال القوى الديموقراطية الحقيقية التي تناضل في ظروف صعبة . ثم عرفت مصر بعد حركة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ نموذجا اخر للنظام السياسي . وهنا يقول توفيق الحكيم « كان لي ذات يوم موقف بالنسبة الى طريقة الحكم في بلادنا ، فقد رايت الديموقراطية البرلمانية قد انقلبت الى ثرثرة ومهاترات بين الاحزاب ثم الى انتهازية المستوزرين الذين يريدون الحكم لنيل المغانـــم الشخصية . وتوقفت بذلك حركة التقدم عن طريق الحكـــم ، ولـــم تجـــد الحكومات المتغيرة المتنابذة وقتا لانتاج مشروعات تفيد الامة فكتبت ضـــد هذا الذي وصفته بالديموقراطية المزيفة والحياة البرلمانية الفاسدة . ولكـــن

---

١ ــ المصـــدر السابـــق .

اتضح لي ان البديل لذاك ليس الدكتاتورية التي لا تؤمن بحرية الفكر ، بل بالنظام الصالح الذي يحقق ديموقراطيه صالحة » (١) وكما كان هجومه القديم على « الديموقراطية الزائفة » ضبابيا غائما ، فان هجومه الحديث عن الدكتاتورية جاء باهتا بلا ملامح . ذلك لانه لا يربط قضية الديموقراطية بسياقها الاجتماعي التاريخي ، اي بأرضيتها المادية . وانما يكاد الديموقراطيه في تصوره أن تكون حريه الصفوة المفكرة المثقفة من الكتاب والادباء والفنانين . نلاحظ ذلك مثلا في قوله « اننا نعيش اليوم أزمة الفكر العربي المعاصر ،واهم أسبابه هذه الازمة هي عدم الاجتراء على لمس المقدسات ، والهرب أو عدم القدره على تحليل المسلمات . وما دام الفكر العربي مقيدا بأغلال تمنعه من التحليل والمناقشة فلا يمكن أن يعرف العقلية العلمية وبهذا يظل دائما هائما في الغيبيات ، وقد تصلح الغيبيات لبعض انواع الشعر والفن ، ولكنها خطوةفي ميدان البحث والعلم والتفكير . ولن يكون هناك فكر عربي يؤدي الى العقلية العلمية التي تدفع الى اكتشافات العلم ومسايرة الحضارة العصرية الا بالبحث الحر وحرية الفكر » (٢) . ولا شك أن غياب حرية الفكريقتل روح الخلق وحاسه الابداع ، ولا شك أيضا أن غياب الديموقراطيه هو احد أشكال التخلف الحضاري . ولكن هذا لا ينفي ان الحريات الديموقراطية في غيابها وحضورها هي من أحد الوجوه انعكاس لحركة القوى والعلاقات الاجتماعية . ومن ثم كان صراع الاجيال ، فوق أنه صراع الطبيعة فهو أيضا صراع التاريخ ، أي أنه بالضرورة صراع اجتماعي. ان جمود أحد الاجيال يعني سيدة الافكار الاجتماعية لهذا الجيل ، حتى ولو كانت احدى شرائحه أكثر تقدما من غيرها ، فان هذه الفئات التقدمية لا تجسد في منهج تفكيرها وأساليب تعبيرها الا منجزات العصر الذي عاشت في ظلاله أروع سنوات عمرها ، سنوات التكوين وسنوات العطاء . أما الجيل الجديد فرغم انعدام التجانس الاجتماعي بين شبابه ، الا ان وحدة العصر وتقارب الاصول الاجتماعية والمناخ السياسي المشترك ، يقترب بأهمعناصره من اكثر الافكار تقدما على صعيد العصر والعالم والمجتمع . ومن هنا فان توفيق الحكيم حين يطالب بالحرية لهذا الجيل ، فانه في واقع الامر يتخذموقفا تقدميا من مستقبل المجتمع مهما جاءت كلماته — كشأنه في معظم الاحوال — عامة ومثالية ومطلقة . يقول « أنا من أشد المطالبين بالتفتح على كل نشاط

١ — راجع حديثه المذكور سابقا في مجلة « المجاهد » الجزائرية .

٢ — المرجع السابق .

ذهني في الحياة، وأرفض رفضا قاطعا أي توجيه للشباب يؤدي الى السجن داخل حدود معينة بحجة صيانته من الزلل ، ولكن التفتح هو العاصم الحقيقي . ومن هنا فان الشباب مطالب بأن يقرأ كل انواع الثقافات بما فيها القيم والغث ، الضار والنافع ، فليقرأ الشباب ما شاء له من قراءات بكل حرية وبلا وصاية ولنترك له فرصة أن يحكم بنفسه على قيم الاشياء وأن تربى فيه ملكة التفكير الخاص والحكم الصائب ، فالحجر على عقول شبابنا بحجة حمايته ، يؤدي الى عجز الشباب عن معرفة ما هو رديء وما هو طيب ، ذلك أن الثمين تزداد قيمته بمعرفتنا للرديء » (١) أكرر القول بأنه رغم التجريد والتعميم والاطلاق في هذه الكلمات ، فاننا لا نستطيع أن نعزلها عما يضطرم بها مجتمعنا من صراعات بين القديم والجديد ، بين التخلف والتقدم ، بين الماضي والمستقبل . توفيق الحكيم لا يلقى بكلماته جزافا في الهواء ، فهو يعرف — والشباب معه — ان هناك ثقافة سائده سهله وميسورة وفي متناول اليد ولا تتطلب من احد صراعا من أجل الحصول عليها . وهو يعرف أيضا — والشباب معه — أن هناك ثقافات اخرى صعبة المنال . واخيرا فالجميع يعرف أن أشكال الحصانة التي تتمتع بها الثقافة السائدة ليست من صنع الشباب ، ولكنها من صنع تلك الشرائح الرجعية المتخلفة من الاجيال التي تضع المتاريس في مواجهة الثقافات الاخرى . والديمقراطية الحقة — حتى بمعناها الليبرالي — لا تحمى ثقافة وتعرض اخرى للخطر ، وانما هي تسبغ حمايتها عل كافة تيارات الفكر والحضارة .

***

تلك هي اهم « الاقوال » التقريرية المباشرة في أحدث مراحل تطور توفيق الحكيم . وهو فيها يكرر افكارا سبق ان قالها فيما مضى ، ولتكرارها دلالة واضحة ، هي أن المجتمع ما زال بحاجة اليها . وهو فيها يستحدث أفكارا جديدة من وحي التطورات التي تم احرازها في العالم المتحضر ، والنكسات التي منيت بها بلادنا . وهو في كل ذلك لا يكف عن محاولة الارتباط بالمجتمع والعصر ، احيانا يجيء الارتباط هشا سريع الزوال ، وأحيانا اخرى يمتد الى أعمق الاغوار والجذور . وهو أخيرا ، في قديمه وجديده ، يدعم قولنا بأن الكاتب لا يتجاوز مقتضيات التاريخ ، وان أعظم ابداعاته قد تبلورت في

١ — راجع الحديث المذكور سابقا في مجلة « الشباب » المصرية .

ثورته الاولى ، الثوره الام ، مهما شابها من سلبيات الريادة وعيوب الخطوه الاولى .

وقد شاء الحكيم ـــ وهو يشاء دائما ـــ أن يصوغ هذه الافكار التقريرية المباشرة صياغه فنيه .. فماذا نراه فعل ؟

(٢)

منذ نهايه الخمسينات على وجه التقريب تفرغ توفيق الحكيم نهائيـــا لمعالجة التناقضات التي تصطرع بين جنبات المجتمع المصري .. وبالرغم من أن جذور المشكلات القائمة كانت غائرة في التاريخ السابق على حركة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ كالفقر والقهر والتخلف ، وبالرغم من أنه قد تابع عمق هـــذه الجذور في أعماله السابقه ، الا أن مرحلته الجديدة كانت تفرغا كاملا ، بالفكر والفن ، لمواجهة القضايا الحالية والمباشرة .لم يتخل توفيق الحكيم عن التجريد منهجا تعبيريا ، ولا عن محاوره التراث والعصر الى غير ذلك مـــن عناصر الفن في ادبه . ولكنه اتجه صوب الازمات الحادة المشتعلة في كيان المجتمع واصطنع لها قالبا تعليميا بسيطا لا يخلو من جمال ولكنه يعمد الى المشاركة في الصراع الفكري والاجتماعي الدائر مشاركة حية فاعلة في أعرض القطاعات القارئة . ولعل مسرحية « السلطان الحائر » هي اكثر التجسيدات الدرامية تمثيلا لمواجهة الحكيم الشجاعة لقضية « الحرية » في تلك المرحلة ، كما أن مسرحية « شمس النهار » هى النموذج التعليمي المباشر الذي ركز فيه على قيمة «العمل» كمصدر رئيسي لبقية القيم . وكانت المشكلتان تصوغان بدقة بالغة اطار المسيرة المعقده للتجربة المصرية طيلة الستينات . حتى أن هزيمة ١٩٦٧ كانت الوجه الصارخ للسلبيات الكامنة في التجربة والتى دفعتها الى السطح مؤامرة الاستعمار الامريكي والصهيونية على وطننا .

وتجيء مسرواية الحكيم « بنك القلق » (١) التي نشرها عام ١٩٦٦ تلخيصا فنيا لازمه الديموقراطية كواحدة من اهم الازمات التي أدى تراكمها الى الانفجار الدموي فـــي الخامس من يونيو . و « بنك القلق » كبقيـــة أعماله التي شهدتها مرحلته الاخيرة ، فانتازيا تشاكل الواقع وتنهج فـــي تشريحه نهجا كاريكاتوريا يختلط فيه اسلوب الحلم بالكابوس هازلا ومأساويا في آن . والتجربة التعبيرية فيها ليست بالاهمية التي تفسح لها مكانا في ظل التجديد الخلاق ،انها كتجربة الحكيم في « اللغة الثالثة » المنطوقة بالعاميـــة والمكتوبة بالفصحى ، ليست فكرة قابلة لطول العمر . انه في « بنك القلق »

١ ـــ يعتمد الباحث علـــى الطبعة الاولـــى التي صدرت عن دار المعارف عام ١٩٦٦ .

يكتب نصف الفصل بالسرد القصصي ونصفه الاخر بالحوار ، وكان من الممكن ان يكتبها كلها سردا روائيا كما كان من الممكن أن يكتبها كلها حوارا مسرحيا . انها ليست شبيهة — على سبيل المثال — ببعض أعمال نجيب محفوظ الاخيره حيث ينخلق الحوار في قلب السرد ويطول الديالوج كما لو كان العمل فنـا مسرحيا . نجيب محفوظ حين يجرب هذا الشكل التعبيري انما يستجيب لنمزقات داخل الشخصية وتوترات خارجها نتطلب منه أن يستوعبها في حوار مطول بعض الشيء . انه هنا يلبي احتياجا فنيا أصيلا املاه السياق اضطرارا وليس اختيارا تجريبيا بحتا . ومسروايه « بنك القلق » من هده الزاوية لا تقدم جديدا في مجال التجربه الجمالية ، وبالرغم من جمال السرد القصصي على حدة وطلاوة الحوار المسرحي على حدة .

أما الجديد في « بنك القلق » فهو ما نقوله بغير لف أو النواء . وهو ان أزمة ضارية تتهدد قلب مصر النابض في ضعف ووهن من جراء الصراع غير المتكافيء بين القوى الاجتماعية ، وان صمام الامن الصناعي المركب على هيئة اجهزة التسجيل البوليسية لن يحمي القلب المتعب من غائلة القلق والهم والعذاب . والحكيم في هذا الصدد لا يتجاهل ما افرزتـه حركة ٢٣ يوليو من ايجابيات ، كقوانين الاصلاح الزراعي والتأميم ومجانية التعليم وغير ذلك ، ولكنه يشير في نفس الوقت الى أن حماية هده المنجزات ودعمها وتطويرها لا يتم بالتصنت على دقات القلب وهمسات الضمير . ولعل نقطة الضعف الفكرية هنا ، أن الحكيم لم يتنبه الى أن هذا التعارض بين الاسلوب والغايه من صنع قوى اجتماعية جديدة وليست مزاجا شخصيا لفرد أو مجموعة من الافـراد .

ولقد نسج الحكيم مسروايته في اطارها الفانتازي نسجا كلاسيكيا محكم البناء متنوع النغمات . ان فكرة « البنك » ذاتها تصلح بداية ملتقى لعديد من النماذج والانماط ، كما أنها تصلح بؤرة العديد من المواقف والاحداث وهي كفكرة « المحكمة » في الادب سلاح ذو حدين : فهي معرض لمختلف وجهات النظر ولكنها مهددة بالمساجلات التقريرية المباشرة . وقد وفق الحكيم توفيقا واضحا — مرتكزا في ذلك على الفانتازيا وما تحفل من خوارق للعادي المألوف — في أن يستبعد احتمالات الملل بالهزل والمفاجأة وحك الجراح . وبالرغم من ان عماد المسرواية هو ذلك السر الكامن وراء شخصية « منير عاطف »واشرطة أجهزته التي تسجل خواطر نوع من الناس يقلق لما هو أعم وأشمل من همومه اليومية الصغيرة ، الا ان الكاتب ضفر مع هذا الخيط الرئيسي خيطا اخر لمأساة اسرة ننتمي الى هذا الرجل بصلة النسب ،

مأساة نفسية وعاطفية واجتماعيه في وقت واحد . ولم يفعل الفنان هــذه الصفرة المسروائية ، بل أتاح لها من المقدمات والمبررات والنتائج ما يكفل لها التفاعل بين خيطيها ضمن السياق العام .

وكذلك اختار شخصياته من قاع الجحيم الارضي الذي يتلظون بحممه ، بوعي منهم أو دون وعي، فجاء اختياره لمجموعة من البشر غير متجانسة بل متعارضة في وسائلها وغاياتها تعارضا يضفي جاذبية خاصة لكل منها وان لم يكن فردا منفردا وانما نموذجا نمطيا . وهو يطوي تحت أردية كل شخصية ملامح الشريحة الاجتماعية التي تمثلها وسمات الموقف الذي تتخذه ، فينطلق الحدث ويمضي في طريقه الى الخاتمة التى تبلور رؤية الكاتب لهذا المجتمــع وأوجاعـــه .

هكذا نرى في البداية شابين مفلسين كانا زميلين في دراسة الحقــوق ولكنهما لم يحصلا على الليسانس وانتهيا الى تلك الحال التعيسة لاسبــاب تختلف من واحد لاخر ، أولهما بسبب العقل الموهج الذي لا يكف عن التساؤل والذي أدى بصاحبه يوما الــى المعتقل والاخر بسبب الجسد الظمآن الذي لا يتوقف عن الغليان والذي أدى بصاحبه الى المحاكم الشرعية بين كل زواج وطلاق وبين كل نفقة وصداق ومؤخر . ويتفتق ذهن « أدهم » وخياله المتقد عن مشروع خرافي من حيث المظهر هو تأسيس بنك للقلق ، العملة السائدة في عالم اليوم ،يجمع بين فكرة المصرف وفكرة العيادة النفسية غير أن الطبيب هنا لا يقل مرضا عن الزبون ، فكلاهما يعالج الاخر ويستفيد البنك من فرق السعر . وقد وافق شعبان على الاشتراك في هذه اللعبة الغريبة ، لا لشيء الا لانه ليست هناك لعبة أخرى في الوقت الحاضر . ويرسم الحكيــم ملامح الشابين رسما واقعيا رغم الفكرة الفانتازية العامة ، فهما ينتميان الى احدى شرائح الطبقة المتوسطة الصغرة في الريف والمدينة . أدهم أبوه مزارع بسيط يستأجر بضع افدنة من أرض عادل بك عاطف ، وشعبان أبوه يملــك ورشة صغيرة بعد أن كان برادا في السكة الحديد وميكانيكيا في ورشــــة سيارات ايطالى . ولنا أن نتصور العناء الذي تكبدته الاسرتان في تعليــــم الولديــن ، والحلم الكبير الذي كان يخفف شقوة العيش بمستقبلهما الباهر في المحاماة أو النيابة . ولكنهما لم يحققا الحلم لاسرتيهما بسبب القلق الــذي يعتزمان تأسيس بنك له ، قلق أدهم هو الفكر الحائر والخيال الجامح الذي لم يتح له فرصة الاستقرار في الصحافة التي أحبها ولم يتسع له الهناء بين جدران المعتقل لان « المثال » و « المطلق » اللذين يرفرفان بيــن جوانحــه لم يعثر عليهما فيمن تصور انهم رفاق الروح ولا فيمن صادفهم من المنتمين الى

الحلم الرجعي المتطرف . كان يكره الملكية كراهية التحريم ويعشق التقـــدم والعلم عشق المتصوفين ، ولكنه لم يكن سياسيا بالمعنى المعروف حتى أنـــه اقتيد الى السجن عن طريق الشبهة والخطأ ، وداخله اكتشف الهــــــوه السحيقة بين الفكر المجرد والواقع الحى ، بين الايمان والانسان ، بين القيم والحياة . وهكذا خرجمن المعتقل سريعا ، وهو أكثر تشبثا بقلاع الوحده واكثر تمسكا بأبراج النظر دون الفعل . اما قلق شعبان فهو قلق العربـــزد المعربدة الفياضة غير المستقرةعلى أنثى بعينها ، انه لا يذوق لوجوده طعما الا بيـــن احضان امراة جديدة ، لا يفلسف امور دنياه ولا يرهق وجدانه بقليـــل من التأمل ، حتى أنه لا يدرك معنى للرفض والقبول والحوار حول أي شيء من الاشياء . انه يتحسس سبله في الحياه بقرون استشعار جنسيه بالغة الرهافة وأنف حادة الشم وذوق مدرب وعيون زرقاء اليمامة ومهاره الصياد الذي لا يملك سوى الطعم والشباك ، يبحث عن رزق اليوم غير عابيء بالغد.

نموذجان هما طرفا نقيض ، ولكنهما يجتمعان صدفة ــ هل هيصدفة حقا ؟ ــ عند جذع شجرةيفترشان مقعدا حجريا في العراء . وكان الفنان قد مهد لسروايته كلها بمشهد عميـــق الدلالة لاحد الملاهي وقد ازدحــــم بأصناف متباينة من البشر ، تأكل وتشرب بنهم من يأكل لقمته الاخيرة . وقد توقف ادهم داخل باب الملهى واعمل مخيلته في رؤية النفوس داخل الاجساد المترهلة والشابة ، بنت العز القديم ومحدثة النعمة . كانت « اللذة »بمختلف أشكالها وموجاتها وتشنجاتها هي سيدة الملهى ومن فيه ، الا لذه العقل المفكر والخيال السابح في اجواء عليا من مباهج المعرفة والجمال الذهني ، افتقدها بين النساء العرايا والمتعطشات الى العري بلا هدف سوى حلب الجيوب السمينة للرجال « كضروع البقر على المذود » . وقف ادهم كتمثال ومضى كتمثال ، فهذا عالم آخر لا علاقة له به . في هذه اللوحة التمهيديـــة قصد الحكيم قصدا مبيتا هو أن يقيم ديكور الاحداث القادمة على ضوء هذا المشهد الرامز الى القوى الاجتماعية المهيمنة على مصير الوطن هيمنـــــة اقتصاديه من ناحية وهيمنة ضميرية من ناحية اخرى .. وكأن الاحـــداث القادمة كلها تتحرك بين قوسين كبيرين هما هذه اللوحـــة في المقدمـــة وتسجيلات منير عاطف في الخاتمة .

بين المقدمة والخاتمة يلتقي أدهم وشعبان بكل ما يعنيانه من تناقضات وأحلام واحباطات وكوابيس ، ويفكران في تأسيس بنك القلق الذى يتهددهما مع الملايين بوعي منها أو بغير وعي ، حتى أولئك الذين زرعوا جراثيم هـــذا المرض في أرضنا من رجال ونساء اللوحة التمهيدية وعميلهم الذكي منير

عاطف ، فانهم لا ينجون من القلق وان تخفى في الاقبال النهم على جزئيات الحياه دون كلياتها،وعلى اللحظات العابره دون الزمن الراسخ . هذا تبدو الفكرة رغم فانتازيتها نباتا طبيعيا في ارض الواقع الخصبة بالقلق ومبرراته.
ولا يهم بعدئذ أن يلجأ الكاتب الى أدوات المسرح الهزلى فيذهب بنا الـى « جحر » أدهم المليء بالبق والصدأ والتراب ، وان يعلن شعبان عن البنك بطريقة كوميدية صارخة هي لصق اعلانات مكتوبة بخط اليد على أكشـــاك السجاير ، وان ياتي متولى الصحفى الذى يستأجر قلم ادهم ليعيد كتابـه موضوعاته البليدة فيجعل منها مقالات مقروءة مقابل مبلغ زهيد ، وان يجيء اخيرا منير بك عاطف كبابا نويل او كخاتم سليمان بناء علـى توصيـة متولى .. لا يهم ذلك كله ، فهذه الادوات مجرد زخرفة تستمد أهميتها من موضعها في السياق الفانتازى للاحداث ، ولست مقصودة لذاتها والا كانت تكرارا مملا لما سبق أن أشار اليه الكاتب في ومضات خاطفة أضاءت التناقض الفاجع بين البؤس الغالب والترف الضيق . وانما المهم هو تلـك البداية التي رافقت خطى منير عاطف الى هذين الشابين المفلسين فاحتوى حلمهما الانسانى ليجهضه وان حسده في مسخ كالكابوس بأن حول بنـك القلق الى جهاز سرى للامن . هذا هو العمود الفقري للمسرواية التى أتاحت لنا التعرف عـلى « عينات » من مشكلات هذا المجتمع ، القلة القليلة مـن بينه تعاني من الوفرة والتطلع الى أعلى ، والكثرة الساحقة تعانى من الندرة ومحاولة تفادي الموت جوعا. المشكلات العاطفية وتفريعاتها تحول الـى شعبان والمشكلات الاجتماعية تحول الى أدهم في بنكهما الجديد الانيق الذى استأجره لهما منير عاطف دون انتظار للربح ودون غم للخسارة . غير أن نوعا محددا من المشكلات كان يتحول تلقائيا الى مكتب منير عاطف بالحجرة رقم ٣ هو قلق أولئك الذين يؤرقهم اتجاه التطور في مجتمعهم حيث يرى البعض انه اتجاه الحادى يهدد القيم الدينية بينما يرى البعض الاخر انه اتجاه يســاوم التقدم الاجتماعى ويعرقل نموه الطبيعى نحو الاشتراكية ، والبعض الاخير لا ينتمي الى اليمين ولا الى اليسار وكل ما يعنيه هو « الحرية » المغلوبة على أمرها في هذا الوطن . وتراكم هذه القضايا الصغيرة والكبيرة على السواء يوحى بأن « البناء » الذى يظلل الجميع آيل للسقوط .

ويلتقط الحكيـم خيطا عاطفيـا من بيـن الخيوط التى تشكل فيجملتها النسيج العام للمسرواية ، وهو محاولة شعبان للوصول الى « مرفت » ابنة عادل بك عاطف التى ازدهرت بها أحلام ادهم في صباه الذى لا يقل تعاسة عن شبابه .. لقد زارت البنك يوما مع خالتها « فاطمة هانم » هذه السيدة

الغريبة الاطوار والتي يذكر أدهم أنها كانت فتاة جميلة فيما مضى ، تصغـــر شقيقتها التي بهر عادل بجمالها فتزوج منها رغم تواضع حال أسرتها ورغم معارضة أسرته لهذا الزواج « غير المتكافىء » . فاطمة هانم التى ترافـــق ميرفت دائما ــ بعد أن تيتمت ــ هي الطريق الوحيد أمام الصياد الماهـــر شعبان . وتنجح شباكه مع السيدة التي لم تتزوج وتعشق القراءة والوحدة وتربية ميرفت ، الفتاة التى سبق لها الزواج مرتين ولا تعبأ الا بالمتعة العابرة ولا تلقـــي اهتماما لشـــيء على الاطلاق ما دامت تملك الكثير مما يقوم عمها منير عاطف بانفاقه عليها ، ولكنها تضطرب فحسب اذا تلفظ أحد امامهـــا بذكرى والدتها التي قال الجميع لشعبان وأدهم انها سرعان ما ماتت بعـــد وفاة عادل بك . ولكن الاحداث تقودنا الى ما يشبه ذلك المشهد الاسطوري في قصة برونتي الشهيرة « جين اير » حيث يكتشف شعبان في احدى خلواته مع فاطمة هانم بذلك المنزل المهجور في المعادي والذي كانت تصطحبه اليه مساء كل خميس لممارسة الحب ، أن والدة ميرفت لم تمت ، وانما هى قد أصيبت بالجنون على أثر معرفتها بعلاقة آثمة تربط زوجها ــ عادل بك ــ بأختهـــا فاطمة ورؤيتها لهما في حالة فعل فاضح فما كان منها الا أن أشعلت النار في المنزل ومات زوجها محترقا ونجت هى بأعجوبة ، ولكن الجنون كان نصيبها المحزن . لا يدري أحد بهذه المأساة التي قيل عنها يومئذ أنها بسبب عقـــب سيجارة ، ولا منير عاطف نفسه ، أما ميرفت فكانت طفلة صغيرة لا تعـــى . وكان العـــلاج الذي رأته الاسرة هي ابعاد الام المجنونة عن الطفلة واشاعة موتها . وفي هذه الخلوة التي أدرك فيها شعبان بمحض المصادفة أبعـــاد المأساة التي تخيم على هذا المنزل ، فتح مكتبا لمنير عاطف واذا بأحد أدراجه بعض الاشرطة الفارغة وقد كتبت عليها عبارات اشتم منها أن البنك الـــذى يديرونه والذي ينفق عليه منير عاطف عن سعة وبذخ ليس الا جهازا حديثا لصيد البشر وعقولهم . ويتوجه شعبان من فوره الى أدهم ليدلي اليه بكـــل شـــيء عساه يجد لهما مخرجا من هذا المأزق الذي انتهيا اليه من طريق بدأ بفكرة نبيلة هي التخفيف من آلام الناس ، فاذا بهما يشاركان في عمل من شأنه أن يزيد من وطأة هذه الالام ويعمق أهوالها . هكذا تؤدي « الفوضى المخيفة » في بناء المجتمع الى مقدمات ونتائج متعارضة ، فيتحول الحلم الى كابـــوس وصاحب الرسالة الاجتماعية الى شرطي والجلاد الى ضحية والقواد الـــى راهب واللص الى قاض .. هذا الواقع المنسوج باحكام من تمزق الطبقـــة المتوسطة وتعاظم شرائحها الطفيلية وميلاد الطبقة الجديدة ومد نفوذهـــا الاخطبوطي الى ما تهمس به القلوب في خلوات العشق للحرية والعـــدل ،

هو الذي اثمر النماذج الرئيسية الضائعة في دنيا نوفيق الحكيم الجديدة . بل هو الذي دفعه الـــى هذا الجو الفانتازي دفعا وكأنه يود ان يقول بأن الحواجز بين المعقول واللامعقول ، بين المألوف وعير المألوف ، بين الطبيعي والشاذ ، بين القاعدة والاستثناء ، كلها انهارت تحت وطأه التناقض الحاد بين المقدمة والنتيجة ، وبين الشكل الاجماعي والمضمون السياسى . الفوضى المخيفة هي التعبير الفني ــ الهزلي الفاجع ــ عن رجحان السقوط لهيكل شيد فوق الرمال ، فما أن هبت الرياح حتى اقتلعته من جذوره الهشه، ورسمت أنقاضه لوحة تجريدية من اغلى الدماء . ولعل أكثر الكلمات ايحاء هي تلك التي جاءت على لسان أدهم ، فقد كان كل ما يعنيه « هو محاولة فهم هذه الطبقة . ما هو موضعها الحقيقي في هذا المجتمع المتغير ؟ .. وهــل المجتمع يتغير حقا ؟ وفي نظر من يتغير ؟ والى اي مدى هذا التغير ؟ وهل هو حقا تغير حقيقي من الداخل ؟ أو مجرد مظاهر خارجيه ؟! ..».

ويجيب أحد زبائن بنك القلق بأن محور عذابه هو « هذه الرجعيه التي حولي ، هذا المجتمع الرجعي الذي أتنفس فيه » وهو يريد « عملا حاسما عنيفا يفسح الطريق أمام كل فكر تحرري تقدمي .. ان مستقبل العالم هــو في هذا الاتجاه » . بينما هناك زبون آخر يستغفر الله « لهذا المجتمع الملحد الذي نعيش فيه . هذا الجو المتحلل الذي نتنفسه » وهو يريد عملا قويـــا « يزيل من على وجه الارض هذا الضلال . ان نار الله الموقدة يجب أن تصب صبا على مجتمع بهذا الفجور والاثم والكفر المبين » . أما الزبون الثالـــث الذي يتمنى « لو كان الانسان يستطيع أن يطلق صوته ويصيح بما في نفسه » فانه يرى ان« كل انسان في حاجة الـــى ان يتكلم وان يصيح وأن يوافق وان يعارض » . ويستكمل توفيق الحكيم ملامح هذه الفوضى المخيفة حين يجسد ضرورة الالتزام بالثورة عليها وضراوة النضال من أجل تغييرها في هـــــذا الحوار الدال بين أدهم وشعبان :

« أدهم : اريد أن أعمل اي شيء نافع

شعبان : نافع لمن ؟

أدهم : للناس جميعا . وللامة كلها

شعبان : للامة كلها ؟! وهل أنت مسؤول عن الامة كلها .؟

أدهم : بالتأكيـــد .. مسؤول

شعبان : ومن الذي سألك وكلفك ؟

أدهم : لا أحد .. أنا نفسي »

ولا يتركنا الكاتب حيارى حول مسؤولية أدهم واختياره حين يصف هذا

المجتمع بأنه « برجوازي داخل قماط اشتراكي ! اشتراكية قوانين ولوائح . وليست بعد اشتراكية روح » . ولا شك أن المسكلة أعمق بكثير من هـــذا الوصف ، ولكننا اذا تذكرنا تكوين أدهم المثالى ونظره المجرد للاشياء ، أدركنا أن معنى الكلمات يتسق مع مبناها البشري ، وانها اشاره ذكية الى موضع الداء . وهو الداء الذي حاصرت أهواله جوانح الحكم في أعماله التالية .

(٣)

فانتازيا « كل شيء في محله » (١) وقد كتبها بين عامي ٦٦ و ١٩٦٧ رغم أنها تمثيلية قصيره من فصل واحد ، تشير الى تلك الفوضى المخبفـــه التي ظللت حياتنا بغيوم اللامعقول وسحب العبث الثقيلة الوطأة التي لا تمطر . واللامعقول فيها ليس هو الشكل أو المضمون ، ولا علاقه له بمعنى العبث في الادب الاوروبي أو الحضارة الغربية . . وانما اللامعقول هو انعدام الحد الادنى من المنطق والانسجام بين مختلف ظواهر الحياة . بانعدام هذا المنطق يغيب المعيار ، فلا تصبح لدينا القدره على الاستقراء والاستدلال والقياس . أي اننا نحول الى قطيع من العميان . وما اشبه هذه الفانتازيا بقصة « تحت المظلة » لنجيب محفوظ وقد كتبها حوالي ذلك التاريخ ، الفارق الوحيد بينهما أن فانتازيا الحكيم تميل الى الكوميديا ، بينما تميل فانتازيـــا نجيب محفوظ الى المأساة . وليس من قبيل المصادفة أن يكتب الحكيم هـــذه التمثيلية بالعامية المصرية ، رغم انه لا يكتب بها الا نادرا ، ولكن معجمهـــا الخصيب ساعده حقا على بلورة التكوين الهزلي للموقف الدرامي وما تتطلبه الفانتازيا من خوارق مضادة للعادي والمألوف . وهنا ، أيضا ، يختلف البناء الفانتازي عنه عند نجيب محفوظ ، حيث تبدو الاحداث الخيالية كالحلم القريب من مادة الكابوس . أما هذا البناء عند توفيق الحكيم فهو مشيد من جزئيات الحياة اليومية وتفاصيل الواقع الحي . المنطق في قصة محفوظ يختفي منذ البدء ، منذ أن ينفصل الاطار العام للاقصوصة عن الجو الواقعي ، وبالتالى فاللامنطق داخلها هو امتداد عضوي لهذا الاطار. اما المنطق في قصة الحكيم فلا ينعدم بدءا من الاطار العام ، وانما هو يصوغ اللاانسجام — بعيدا عـــن مأساة اللغة ووحدة الانسان في الغرب — من قلب التعاطف الحار بين البشر ، ومن خلال الفوضى المخيفة التي تراكمت أسبابها حتى أمست شيئا نقبضـــا

---

١ — يعتمـــد الباحث هنا علـــى الطبعة الثانية من مجلد « المسرح المنوع » وقداضيفت اليـــه هذه التمثيلية التـــي شاء المؤلف ان يكتب تحت عنوانها تاريخ (١٩٦٦) .

لكوابيس الرعب ، ولكنها ليست بعيدة عن فن الكاريكاتور بضحكه الباكي ان جــاز التعبير .

نبدأ الفانتازيا القصيرة بحلاق برى في راس الزبون الماثل امامه بطيخة قابلة للشق ، فما أن يفصح عن خواطره حتى يهرب الزبون ولما يكمل حلاقته ذقنه بعد . ويجيء ساعي البريد الذي يضع كل ما معه من خطابات في طاسة الحلاق حيث كل من يريد ما يريد من خطابات ، له او لغيره ، المهم هـــو التخلص من هذا الحمل الثقيل وتسديد خانة الوارد . ويظهر شاب ينتظـــر خطابا ويسأل عنه فيجيبه الحلاق وموزع البريد بان عليه أن يبحث فــــى الطاسة ، فاذا لم يجد شيئا ، عليه أن يأخذ ما يعجبه من الخطابات المكدسة ويدهش الشاب قليلا ، ولكنه يتناول احدى الرسائل ويفتحها ــ للتسلية كما قال الموزع ــ غير أنه يفاجأ بأن الرسالة من فتاه الى خطيبها تطلب اليــه الانتظار في محطة السكة الحديد حيث تصل في قطار بعد الظهر ــ ويحيط الشباب كلا من الحلاق والموزع بمحتوى الخطاب فينصحانه بالتوجه فـــورا الى المحطة واستقبال الفتاة . ويدهش مره أخرى ، ولكنه يذهب ويعـــود بالفتاة وحقيبتها في يده . وتنطفيء دهشة الفتاة حين يقول لها « أهل البلد » ــ وهم الحلاق والموزع والشاب ــ أن تصرفهما سليم وانهما ما دامـــا مخطوبان فلا بد من احضار المأذون . وينضم للقافلة ضابط ايقاع حسبه الجميع في البداية شرطيا سربا يستفسر عن سر هذا التجمهر ، وتتسع دائره الزفة بتجمع الاهالي « في زياط محموم وغناء ورقص مجنون وهم ينشدون :

بالطبلة والمزمار والرقص
وندور الدنيا بالعكس
نلقاها تمشي بالمضبوط
ان كنت عاقل او معبـــوط .
المسألة كلها واحدة
ويلله نرقص على الواحده »

تلك هي رؤية الحكيم للفوضى المخبفة التى المت بحياتنا قبيل الهزيمة وبعدها ، وهى الفوضى التي التقط لها صورة كاريكاتورية من أسفل درجات البناء الاجتماعي ، لا ليقول أن « الشعب » الكادح المطحون فوضوى بطبيعته، وانما ليقول : هذه اللقطة هي انعكاس حاد للنظام الذي يرمز اليه بساعى البريد . لقد أصبح غير الممكن ممكنا منذ لحظة « خرق النظام » التى أقدم عليها الموزع . لم يعد مستحيلا أن تتزوج الفتاة من شاب لا تعرفه ، وأصبح محتملا ان يشق الحلاق رأس الزبون كالبطيخة حتى يرى ما اذا كانت قرعاء او

حمراء . ولم يعد غريبا أن يشترك الجميع في الزفة . أي أن « الكل » مشارك في الفوضى المروعة ، واصحاب المسؤولية عن المقدمة هم بأنفسهم ضحايا النتيجة . هذه هي الاستقامة المنطقية الوحيده التي يمكن اكتشافها بين ركام عالم بلا منطق .

***

من ركائز « الفوضـــى المخبفة » في رؤيا توفيق الحكيم ، لتلك المرحلة الحرجة من تاريخنا الحديث ، غياب العدل . ويلجأ الفنان الى التراث الشعبى في « مجلس العدل » (١) معتمدا احدى حكاياته المتداوله شفهيا فقط مما يدل على أنها سارية المفعول في الضمير القومي بوحي من تعبيرها المكثف عن أزمة الانسان المصري مع العدل ، بين شكله ومضمونه . ولم يفعل الحكيم اكثر من انه اعاد صياغة الحكاية الشعبية المتوارثة في لغة مكتوبة ، ربما لاول مرة . وتقول الحكاية فيما يروي الحكيم أن معاهدة خفية بين فران وأحد القضاه كانت السبب في هذه المجموعة من المشاهد الهزلية التي تؤدي الى نوع من السخرية الفاجعة . لقد ذهب أحد المواطنين بأوزة الى الفران بغية تحميرها، فما كان من الفران الا أن أكل نصفها وأرسل النصف الاخر — كعادته — الى القاضي . . فلما جاء صاحب الاوزه ادعى الفران أنها « طارت » فثارت مشاجرة عنيفه بينهما تدخل لفضها بعض المارة ، ولكن الفران أصر على أن يذهب الى المحكمة . وبالمنطق المجرد تمكن القاضي من « اقناع » صاحـــب الاوزة بأن الله قادر على كل شيء ،على تطيير الاوزه مثلا ، كما انه لا يستطيع ان يثبت ملكيته لجدة الاوزةالتي طارت والتي ربما كان الفران صاحبها كما يقول . ومن ثم فهو مخطيء في حق الفران باتهامه ظلما بالسرقة ، وعليه لا بد وأن يدفع جنيها غرامة . ويتقدم بعدئذ رجل من المارة حاول أن يفرق بين المتشاجرين فنال لكمة في وجهه فقأت له احدى عينيه . وبالمنطق المجرد — مرة اخرى — يقنع القاضى المواطن المصاب بأن العين بالعين ، وأنه الان لا يملك سوى عيـــن واحدة ، فعينـــه التي ضاعت في حكم العدم ،وعليه اذا شاء ان يفقأ عينا للفران مقابل عينه الوحيدة الباقية . من الطبيعي أن يرفض الرجل هذا الحكم ، فيكون نصيبه التغريم جنيها . ثم يتقدم زوج مع زوجته التي كانت حاملا منذ دقائق ولكن رفسة من الفران أجهضتها . وبالمنطـــق المجرد — مرة ثالثة — يشكك القاضي الزوج في علاقته بالحمل فيشتبك مع زوجته في « خناقة » تتصل بالرجولة والخيانة ولكن القاضى يتطوع بفض

(١) راجع الطبعة الاولـــى — مكتبة الاداب بالجماميز — ١٩٧٢ .

المشاجرة ويقدم اقتراحا « منصفا » هو أن من افرغ بطنها عليه أن يملأها . وحينئذ يتنازل الزوج وزوجته عن الدعوى ، غير أن القاضي لا يعتقهما ويحكم عليهما بالغرامة المقررة جنيها . ويحاول فلاح كان قد أتى بحماره الذي نزع الفران ذيله اثنـاء المعركة مع صاحب الاوزة ان يهرب بجلده بعدما سمـع وما رأى فلا يتقدم بشكواه ولكن القاضي يستدرجه الى القول بانه جاء الى المحكمة ليتفرج ، وهكذا فعليه أن يدفع الغرامة كالاخرين . وتنتهي الجلسة بحصيلة لا بأس بها من الغرامات يقتسمها القاضي والفران .

وليس من شك في أن الحكيم قد اعتمد على الحوار الذكي في استخراج اللامنطق من قلب المنطق ، واللاعقلي من جوف العقل . بذلك كان يضـرب عصفورين بحجر واحد ، كان يضرب المضمون بالشكل من ناحيه ، وكـان يضرب النتيجة بالمقدمة . الشكل هو القانون ، والمضمون المفترض هـو العدل . ولكن القانون ليس نصا جامدا وانما هو خلاصه تجربه انسانيـة تتفاعل سلبا وايجابا مع « الانسان » الذي يتحرك بهذه الخلاصة في اتجاه التقدم أو في اتجاه التخلف . لا يكفي القول مثلا بأن القاضي في الحكايـة الشعبية مجرد نموذج للمسؤول المنحرف ، وانما يجب أن نتأمل اسلوب الحوار الذي اختاره الفنان بين القاضي وجمهور المتقاضين . انه يستغل منذ البداية ميراثا عميقا في النفس المصرية كالايمان المطلق بقدرة الله ، والفـهم الخاص لفكرة العين بالعين وقضية الشرف . هذا الميراث الاخلاقي كـان المقدمه الجاهزة التي بدأ منها القاضي لعبته الشكلية في الحوار المجرد .وكانت النتيجة هي امتداد حتمـي لهذه القضية ، بعد ان اضاف اليها القاضيحذلقته ومهارته في تفريغ الشكل من محتواه ، تفريغ القانون من العدل ، تفريـغ « خلاصة التجربة الانسانية » من تعبيرها البشري عن التقدم . هكذا لا يهاجم الحكيم ، هنا ، نموذجا فرديا شائها كالقاضي أو الفران ، ولا هو يهاجم القانون كقانون . . وانما هو يحلل طبيعة العلاقة بين الانسان والعدل من خلال ذلك الميراث السلبي الذي يسمح بتحول الجلاد الى ضحية والبريء الى متهم . وتلك هي دلالة اختياره للتراث الشعبي مصدرا لهذه التمثيلية القصيرة ، وكأنه يود الاشارة الى أن اتصال هذا التراث داخل النص وخارجه هو احد اسباب هذه الفوضى المخيفة التي يشارك فيها الجميع . ان « مجلس العدل » لا تناقش مشكلة العدل الاجتماعي ، بقدر ما تناقش مشكلة العلاقة بين القانون والقيم . والبشر في هذه التمثيلية ليسوا رموزا لانماط محددة خارجها ، هذا التبسيط للامور أبعد ما يكون عن البساطة التي ينشدها الحكيـم ، لتلمس أبعاد الفوضـى المخيفة من صميم الواقع الحي لشعبنا .

(٤)

لم تكن المرة الاولى التي يصعد فيها توفيق الحكيم الى القمر ، ليرى الارض من هناك .. كانت « رحلة الى الغد » رحلته الاولى الى الارض عن طريق القمر ، وكانت رحلة الفزع من العلم والعقل اذا كانت المتاعـــــر والمواصف الانسانيه مصيرها المحتوم في عالم تحكمه انابيب الاختبـــار . وقد تطورت رؤية الحكيم للعلم والمجتمع منذ ذلك الوقت ، حتى اننا رغـــم التحفظات التي يمكن أن نحصيها على مسرحيته « الطعام لكل فم » فاننا لم نغفل عن وجهها الايجابي المؤمن بالعلم طريقا للخلاص من الفقر . وكانت اهم التحفظات هي أن هذا الحلم المثالي القائل بأن العلم سيوفر لملايـــن البشر حاجاتهم الماديه رغم ثبات رقعة الارض الزراعية بتصنيع الماء والهواء، لن يتحقق دون صراع اجتماعي هائل وقد تجاهل الكاتب آنذاك الخريطـــة الطبقية للعالم ، ومن ثم التفت لديه المثالية في التفكيرمع التجريد في التعبير ، واثمر هذا اللقاء رؤيا طوباوية لا تستطيع ان تسهم جديا في حل القضيـــة المطروحة للبحث .

في تمثيليتيه القصيرتين الجديدتين « تقرير قمري » و « شاعر على القمر » (١) لا يتخلى توفيق الحكيم عن ايمانه العميق بالعلم ، ولكنه يضيف اليه البعد الغائب ، البعد الاجتماعي . في « تقرير قمري » لا يجرد الفنان الصراع المحتمل بين العلم والانسان ، وانما هو يركز منذ البداية على الوظيفة الاجتماعية للعلم والموقع الاجتماعي للانسان .. فالعلم قد يكون وسيلـــة الانسان للدمار ، ولكن العلم حينئذ ليس هو المسؤول لانه لدى انسان آخر قد يكون وسيلته لقهر التخلف والفقر والخوف . هكذا يختار الفنان كـــلا من الولايات المتحدة والصين الشعبية كنموذجين متعارضين اجتماعيا ، ومن ثم فهما متناقضان في توظيف العلم وتحديد غاياته . تستغل بعض الكائنات القمرية فيما يتخيل الحكيم ، فرصة هبوط رائدي فضاء على سطح مملكتهما ويتسلل اثنان منهما الى المركبة القمرية العائدة بالرائدين الى الارض . ولن نتجشم عناء كبيرا حين نتعرف من طبيعة البقعة التي عادا اليها وتكويـــن الشخصيات ودرامية الموقف اننا في الولايات المتحدة الامريكية ، بين احـــد قادتها العسكريين واحد قادتها السياسيين . وهما مشغولان بحركة السخط المتزايدة بين الشباب ، ولكن حدثا خطيرا يقع هو أن عالما صينيا في أمريكا يزمع العودة الى وطنه . وعودته في حد ذاتها لا تهم ، ولكنه يعود وقـــد

١ ـــ ضمها كتاب « مجلس العـــدل » .

اكتشف اختراعا يشبع حاجة مواطنيه الى الطعام . ويتابع الكائنان القمريان اللدان لا يراهما أحد الحوار الغريب عليهما بين السياسي والجنرال وبينهما وبين الصيني برثاء بالغ ودهشة ممزوجه بالاسف والاسى لحال البشريه . ان ما يهم الصيني هو أن يحمي بلاده التي يسكنها في الغريب الف مليـون انسان من غائلة الفقر والجوع . وحين يحتج السياسي والقائد الامريكيـان بان هذا الاكتشاف الذي يمكن تطبيقـه في الصين وغيرها من ارجاء المعمورة، من شأنه أن يقضي على الوف المصانع والمزارع في بلدهما ، يجيـب الصيني على هذا المنطق بأن هذه الحجه رددها أصحاب السفن الشراعيه عنداكتشاف الكهرباء .. مشيرا بذلك الى أن تقدم العلم — من أجل تطور الحياة ورفاهية البشر — لن يتوقف . ولكن السياسي والقائد الامريكيان يكاشفان العالم الصيني بأن اختراعه يعني بالضبط تدمير نظام بلدهما ويفجر تكوينه الاجتماعي ويحطم هيكله الاقتصادي ويلغي أسلوبه السياسي ، فالنظام القائم علـى الصراع الطبقي داخل المجتمع وخارجه لن يحظى بمقومات البقاء اذا ساد الاكتشاف الصيني . ويشرعان في مساومه العالم الصيني ، فيذهله تصورهما عنه ، انه لا « يبيع » اختراعا ، وانما هو يسدد دينا لوطنه وللانسانيـة وللحياة بأسرها ، لكونه مواطنا وانسانا . وحين يفهم السياسي والقائـد الامريكي أن الاكتشاف ليس مكتوبا في أوراق يمكن أخذها منه بالحيله او التهديد وانما الاكتشاف في المخ يسلمانه لاحد الحراس بغمزه عين هي اشارة القتل . ويهمس كائن قمري بصوت لا يسمعه أحد « أن رجلا يريد أن يطعم الجميع هنا على الارض فأخذوه وأعدموه » .

ولا نقف محاولة الحكيم في « تقرير قمري » عند هذه الرؤية الجديدة لوظيفة العلم التي تختلف من نظام اجتماعي الى اخر ، وانما هو يربط هـذا النظام المعادي في جوهره للعلم وظاهرة السخط العـارم بين الشبـاب الامريكي . وكانت مقدمة التمثيلية القصيرة حوارا بين القائد والسياسي حول الفرق بين ابن القائد المنضم الى احدى جماعات الشباب المتمرد ، وابنه السياسي التي يسود التفاهم بينها وبين أبيها . وتبدو قصة اعدام العالم الصيني كجملة عرضية بين المقدمة والخاتمة التي نرى فيها الفتى والفتـاة وهما يستأنفان الحوار الذي دار منذ قليل بين والديهما .. ويتابع الكائنان القمريان بقية الحوار . ونلاحظ أنه بينما استطاع الحكيم أن يضع كلتا يديه على جراح الانسانية المعاصرة فيما يتصل بقضية الصراع الطبقي على العالم، فانه لم يستطع أن يرى بوضوح كاف قضية صراع الاجيال في الغرب، وخاصة في الولايات المتحدة الامريكية . ولا شك أنه تمكن من تبين الاطار العام

للمشكلة حين تساءل الفتى — ابن القائد — لماذا يدفعه أبوه وأمثاله من العسكريين والسياسيين الى خوض حرب قذرة و « لماذا يذهبون بنا الى شعب آخر لنهدم مجتمعه ومذهبه الذي اختاره لنفسه ، انهم ينفقون الاموال خارج «مجتمعنا » في حروب عقيمة ويتركونه للفساد والتحلل والفقر » « ان هذا المجتمع المنحل هو ملك لحفنة من الشركات العظمى وطبقة من رجال المال والاعمال يستأجرون عقل والدك وبراعته السياسية وسيف والـــدي وخبرته الحربية لحماية مصالحهم وارباحهم » . وهم يراكمون ثرواتـــهم الخيالية « من عرق شعوب أخرى تكدح في سبيل لقمة » ويرى الفتى علـــى لسان توفيق الحكيم ، أو أن الحكيم يرى على لسان الفتى إن السلاح الوحيد الذي يملكه الشباب هو انفسهم ، فهم الادوات التي يحقق بها مصاصو دم الشعوب احلامهم في المستقبل . ومن ثم فعلى الشباب أن يحطم هـــذا المستقبل بتحطيم نفسه ، بانتحاره الجماعي « نعم .. انتحارنا جميعا .. نحن الشباب .. انتحار مستقبل بأكمله يصنعه مجتمع موبوء .. خير لنا أن نختار بأنفسنا نهايتنا من أن يختاروها لنا في حروب نقتل فيها الابرياء » . وتقتنع الفتاة بمنطق الفتى وتنضم الى قافلة التمرد ، ويصعد الكائنان القمريان بتقريرهما عن هذا المجتمع الموبوء الذي يرسل اليهم بين الحين والاخر رجلا أو أكثر ينشغل بجمع الحصى والاحجار والتراب القمري ، دون ان يفكر الذين ارسلوه في مهمة أكثر فائدة . وهذا هو موضوع « شاعر على القمر » حيث يعود الحكيم الى قضية العدل حين يتصور هذا الشاعر أن هذه الاحجار التي بجمعها رائدا الفضاء من الكنوز التي ستجر الويلات على البشرية فيقول « لو كانت هذه الثروات ستوزع على أهل الارض جميعا لكنت معكم .. ولما وقفت هذا الموقف .. ولكن هذه الثروات سيحرم منها أكثر أهل الارض وسيظلون كما هم في جوعهم .. بينما تتخم بها بطون وتزداد قوة وسيطرة » . هـــذا التصور الصحيح لمنطق الراسمالية والاستعمار ، لم يؤد الى تصور مماثل لقضية الشباب في الغرب حيث تجيء « رؤيا الانتحار » حلا سلبيا ، لا يمكن أن يكون هو موقف الشباب الاوروبي والامريكي من أخطر قضايا العصر .

لذلك يعود توفيق الحكيم الى القضية ذاتها في مقاله القصصي الطويل « قضية القرن الحادي والعشرين » (١) يحاول ان ينظر الى القضية من زاوية جديدة ، فلربما يستخلص معنى آخر لحركة الشباب كان غائبا عن رؤيـــاه الاولى . وتبدأ هذه القصة التقريرية أو هذا التقرير القصصـــي بأن صحفيا

---

١ — راجع كتاب « ثورة الشباب » — دار الكتاب الجديد بالقاهرة — الطبعة الاولى ١٩٧٢ .

مريكيا قد استطاع ان « يلف » دماغ الحكيم فأغواه برحلة سريعة الى الولايات المتحدة ليرى على الطبيعة ما يسمع عنه مجرد السماع ، فقد يعبر من رايه القائل « ان العالم يكره امريكا لانه يراها المسؤولة اليوم عن اشعال الحروب .. حينما ذهبت في آسيا وأفريقيا ، في الشرق الاقصى والشرق الاوسط تجد علبة الثقاب في أصابع أمريكا تلعب بها أو تحل بها مشكلاتها تاركة الدخان يلبد سماء السلام » . وينصادف وصول الحكيم لنيويورك مع انشغال الامريكيين بقضية الموسم على حد تعبير الصحافة الامريكية وهي تصف محاولة أربعة من الشباب نسف تمثال الحرية أو نقله من مكانه أو التهديد بذلك فيما قال المدعي العام والمحامون والشباب أنفسهم. شابان وفتاتان تخرجا في أرقى الجامعات بأرفع الدرجات وعمل الاربعة في أحسن الوظائف ، ولكن الحرب الامريكية في فيتنام جمعت بينهم باحدى الوحدات العسكرية . وهناك في أتون هذه الحرب القذرة اكتشفوا الوجه الدميم للحضارة الامريكية وفساد النظام الامريكي بأكمله ومن جذوره .وقرروا فيما بينهم أنهم عند عودتهم لا بد من أن يشاركوا في الثورة على هذا المجتمع. وكانت حيلتهم ــ كما تروي القصة ــ ان يمثلوا مسرحية نسف التمثال دون الاقدام على ذلك ، لمجرد أن تصل كلمتهم عن طريق المحكمة الى كل الاذان والعقول والعيون والقلوب حتى تحس وتشعر وتفكر في المستقبل المظلم لامريكا ، ان هي مضت في طريقها الاستغلالي الدموي المتخلف .

بين مشاهد المحاكمة ومشاهد الحياة في الولايات المتحدة ، كان الراوي يلتقط أنفاسه ليسجل ما يراه من مظاهر « مجتمع الاستهلاك الذي يقولون عنه .. ساقية بشرية ضخمة تدور طول يومها لتصب عرقها في مجرى نبعها .. هكذا الى غير نهاية .. وهذا النبع الدائم الذي لا ينضب معينه أين تذهب حصيلته ؟ هنا المسألة ! » . والمحاكمة تجيب على لسان المتهم الاول من الشباب الاربعة وكان يعمل في شركة احتكارات الصلب فتبين له خلال عمله بالقسم المالي والتجاري أن هناك جسرا قويا بين الشركة والبنتاجون ، وبدأ يفهم لماذا تقوم الحروب « وعندما أرى أكثر من مائة الف دولار قيمة عقود يمنحها العسكريون للشركة ، وهي صاحبة نفوذ في الحكم ، يصبح من السهل معرفة صاحب المصلحة في الحروب » التي يموت فيها مئات الالوف من الشباب الامريكي ، والملايين من الاطفال والشيوخ والنساء في آسيا . وعندما يهدده المدعي العام بسؤاله عما اذا كان يعلم أن نظام الحكم في البلاد هو النظام الديموقراطي ، يستكمل الشاب تصوره وتصويره للبناء الاجتماعي والسياسي القائم على الاحتكارات الكبرى بقوله ان الاحتكاريين والعسكريين

هم « الاصابع داخل قفاز الديموقراطية المطاط » وانه حين سأل : لماذا لا نترك آسيا للاسيويين ، كان الجواب : لا نريد استقلالهم الاقتصادي ، لان ذلك « معناه انهيار اقتصاد الاحتكارات التي تتضخم بما تستنزفه من دم آسيا وافريقيا وطعام الاسيويين والافريقيين » . والشباب الامريكي يدرك ادراكا عميقا ، ان شعوب العالم الفقير المتخلف لن تلقي السلاح في وجه الاحتكارات الامريكية وستظل نيرانها تحصد ارواح الشباب الامريكي ما لم يتغير نظام الولايات المتحدة من اساسه . هذا النظام المعادي للكرامة الانسانية ،ولمستقبل الشعب الامريكي نفسه ، ولروح القرن الحادي والعشرين ، لا بد من تدمير افكاره . وعند هذه النقطة يركز الحكيم تركيزا واضحا على رفض الشباب لاسلوب العنف واختياره الحر لاسلوب الصراع الفكري . وهم في هذا الصدد يستنكرون جرائم القتل التي يقدم عليها بعضهم باسم السخط والتمرد، ويرون في مظاهر حركة الهيبز تشويها لحركة الشباب . ولكنه تشويه قصدوا به التضحية بانفسهم من اجل المستقبل واجياله الاكثر نقاء . كذلك فان من يكافحون حركات الشباب يملكون اجهزة الاعلام التى تضخم في « مباذل » الهيبز سواء من ناحية تعاطيهم المخدرات او ممارستهم العلنية للجنس . هذه كلها قشور سطحية تغطي جوهرا اعمق هو « بذرة الثورة » ، فكما مهدت بعض الافكار للثورة الفرنسية التي هزت بناء المجتمع الاقطاعي ، وكما مهدت الافكار للثورة الاشتراكية التي هزت بناء المجتمع الراسمالي ، كذلك فان بذور الثورة الجديدة التي يقودها الشباب الامريكي ليست اكثر من افكار لم تتبلور بعد ، ولكنها سوف تنبت وتزهر وتثمر في الوقت المناسب مجتمعا جديدا جديرا بالقرن القادم ، مجتمعا خاليا من الاستغلال والاستعمار، من الفقر المدقع والثراء الفاحش ، مجتمعا قيمة القيم فيه هي الحرية الحقيقية ، وعمادها العلم والعمل . ومن الطبيعي أن يقود التركيز على « تغيير الافكار » كاساس لتغيير المجتمع الى ضرب المثل بغاندي وثورته السلمية على الامبراطورية البريطانية ، وان فلسفة غاندي ليست فلسفة هندية خالصة ، وانما هو قد استمدها بدوره من تولستوي ، وبالتالي فهي قابلة للتطبيق — روحا لا نصا — في اي مكان من عالمنا ، فلسفة المقاومة السلمية لا السلبية .

ويفسر الشاب — في جوابه على اسئلة المدعي العام — ظاهرة الوحدة العالمية لثورة الشباب المعاصرة بان الاحساس الشديد بالعصر هو الذي يربط الامريكي بالافريقي بالاسيوي « وسيقضي هذا ولا شك على التفرقة العنصرية والاجتماعية في المستقبل » . وترى زميلته ان « الخطأ الوحيد في

نظرنا هو السكوت على اخطاء العصر » وتطور فكرة زميلها عن العنف ، وكان قد اكتفى بادانة هذا الاسلوب كطريق الى الثوره الشاملة ، اما هي فترى العنف « يأتي من وجود اعتراض مضاد للثورة ، اي قوة تقف في وجه ارادة التغيير ، وتعمل على صدها بالعنف . . فلا تجد الثورة بدا هي الاخرى من شق طريقها بنفس العنف . ان العنف يولد من العنف » . ولكنها مع هذا لا تبتعد كثيرا عن دائره التغيير الفكري للمجمع المخدر بشتى الـــــوان المخدرات ، وهو المجتمع الذي يصب جام غضبه على تعاطي فريق من الشباب للمخدر وينســى أولا أن الكبار والشيوخ أكثر تعاطيا للمخدر وهم صنّاعــه وتجاره وزراعه . وينســى هذا المجتمــع ، ثانيا ، ان المخدرات الحديــثة كالامجاد الامبراطورية والاحلام العسكرية هي أخطر على الغالبية الساحقة من المواطنين . ومن ثم فهو يحتاج الى هزه فكرية عنيفة أشبه بالصدمـــة الكهربائية لمراكزه العصبية . ويصطنع الكاتب حيلة فنية يجسم بها أشكال هذه الصدمة ، وذلك حين يفاجيء المدعي العام هيئة المحكمة والمحامين بشاهد مير هو قسيس ذهبت اليه المتهمة مع زميلتها وطلبتا منه أن يعقد قرانهما ، فما كان منه الا ان رفض وابلغ الجهات المسؤولة . ولا تنكر الفتاة الاتهام الجديد ، رغم دفع محاميها بأنه اتهام خارج القضية . لا تنكر ، وانما تناقش في هدوء جذور المسألة : لقد كان المجتمع فيما مضى قائما على التناسل والمزيد من التناسل ، لذلك كانت الشريعة والقوانين تنص على أن يتزوج الذكر بأنثى ، أما الان — في مجتمع تحديد النسل — فما هو وجه التحريم لقران لا يؤدي الى نسل ؟ ومن الواضح ان الحكيم هنا لا يدافع عن الشذوذ الجنسي وانما هو يضرب المثل فحسب على ضرورة «اعادة النظر في أسباب التشريع» كما يتصور الامر الشباب الجديد بغية بناء مجتمع جديد لا يخشى مناقشـــة المسلمات ولا يعجز عن التحرر من العادات . ان هذه « التفريعة » ليســت اكثر من امتداد لحيلته الفنية الرئيسية في هذا التقرير القصصي ، واعني بها تمثيل اربعة شباب لمحاولة نسف تمثال الحرية لمجرد أن يصلوا الى المحكمة ومن فوق منبرها يبعثون بأفكارهم تجوب الافاق . كذلك فان فكـــرة زواج الفتاتين هي عنصر من عناصر الخطة الفنية المعتمدة اساسا على أن التغيير الفكري هو الاسلوب الامثل لتغيير المجتمع « اذا لم تكن هناك مناقشة حرة للمسلمات والعادات فكيف تنتقل البشرية من مجتمع الى مجتمع ؟ ان الديانات السماوية لم تقم الا على اساس الدعوة الى مناقشة المسلمات والعادات الراسخة في العهود الوثنية » . وليس معنى ذلك أن الانتقال من مرحلة الى اخرى يعني تجاهل منجزات العصور الماضية ، فلا شك أن هذه المنجزات قد

احتوت من الايجابيات ما يقبل الانتقال من عصر الى عصر « هناك أشيـــاء عظيمة وجميلة لا بد من صيانتها ونقلها الى الاجيال الجديده والعصر الجديد، والقرن الحادي والعشرين » فالاجيال الجديده لديها غريزه البقاء الحضاري وتعرف واجبها في المحافظة علـى حضاره الانسان والاستمرار بها في طريق التطور والتقدم « بأسلوب حياتها الجديده لا بأسلوب حياتكم انتم » . هـذه الاجيال هي التي « ستجرد وتفحص كل منجزات البشريه العظيمة النافعة لتزيد عليها وتنقلها الى القرن الحادي والعشرين » .

ويبلور توفيق الحكيم قضية الشباب من خلال قضيه المجتمع كله وفي اطار العصر بأكمله حين يقول بلسان الشاب في مواجهة الادعاء « نريد أن يعرف الناس بصورة حاسمة انه توجد الان قضيه .. قضية جديدة .. هي قضية القرن الحادي والعشرين .. القرن الذي لن يدخله عدوان ولا تفرقه عنصرية أو اجتماعية أو راسمالية .. قرن الحب والسلام والاخاء الانساني .. وان الثورة قد بدات داخل هذا المجتمع العدواني البالي ولن يقف في سبيلها شيء الى أن تظهر بشائر المجتمع الجديد .. ونحن نطالب الناس جميعا من هنا أن يثوروا معنا على الافكار القديمة التي لا تصلح للحياة في عالم الغد .. وان يعدوا انفسهم لتقبل التغيير الذي لا بد من حدوثه .. والا جرفتهم الاجيال الطالعة مع نفايات القرن المغتصب » .

وأيا كانت التحفظات التي يمكن أن نسوقها على أفكار الحكيم حـول مقومات حركة الشباب الامريكي من حيث أساسها الاجتماعي وبنائها الفكري، وكذلك التحفظات التي يمكن رصدها على تحليله الجذاب وتجسيداته الفنية التي تسودها المباشرة والتقريرية .. فان ما لا ريب فيه هو أن الحكيم يقف بصلابة وثبات في دائرة حركة التحرر الوطني والتقدم الاجتماعي للشعوب في مواجهة المعسكر الاستعماري بقيادة الولايات المتحده ، كما انه يقف بشكل عام الى جانب حركات الشباب المعادية لهذا المعسكر . وانه ـــ وهذا هـو المهم ـــ كان يحوم حول هذه القضايا لانعكاساتها الحادة والشديدة الوطـأة على التطور الاجتماعي في بلادنا . انه لم يختر « امريكا » عبثا فهو يعي مدى ما تعنيه بالنسبة لشعبنا ، ولم يختر حركة الشباب هناك عبثا فهو يعي مدى ما تعنيه بالنسبة لشبابنا . ان توفيق الحكيم لم يقصد أن يكتب مقالا «عالميا» عن أمريكا وشبابها ، وانما كان يرسم ديكور العصر ورائحته النفاذة تمهيدا لاحضار الممثلين من عمق أعماق أرضنا وأحشاء مجتمعنا مما نطالع وجها له في تمثيليته عن « الحمير » .

***

لم ينشر توفيق الحكيم من مجموعة « الحمير » سوى اثنتين يفصـــل بينهما عام وثلاثة أشهر ، ولا نزال هناك قطعتان لم يتيسر لهما النشر الـى الان . أما التمثيلية الاولى فعنوانها « سوق الحمير » (١) وفيها يستعيـــد عاطلين كنا قد تعرفنا على بعض ملامحهما في « بنك القلق » ، ولكنه هنـا بجردهما من ملامحهما الاجماعية الخاصه ليبرز معنى أساسيا لا علاقة له بالسمات الشخصية . ومع هذا ، فانه مما يدعو الى التأمل حقا هو تركيز الكاتب على صفة البطالة من ناحية وصفة الشباب من ناحية اخرى وقضية الحرية من ناحية ثالثة ، وذلك في « بنك القلق » و « سوق الحمير » علـى السواء . والقالب الفانتازي مشترك أيضا بينهما ، الا أنه يميل الى التجسم والايهام بالواقعية في المسرواية ، بينما بميل الى التجريد المطلق فى النمثيلية. عاطلان يرتديان ملابس رثة يحسدان حمير السوق على أنها تجد ما تأكله ، وانها ترفع صوتها دون أن يقف في سبيلها احد . هذه هي المقدمة «الواقعية» للاطار الخيالي الذي دلف منه الحكيم ، لبصوغ بعدئذ المفارقـة الدرامـيـة ــ الهزلية الفاجعة في آن ــ حين يبدأ الحوار بين العاطلين هكذا :

« ــ .. الحمير دي جنس متحضر

ــ بتقول ايه ؟! .. متحضر ؟!

ــ عمرك شفت حمير برية .. فيه خيول برية وجاموس بري وحمام بري وقطط برية .. لكن الحمير طول عمرها عايشة بيننا .. تشتغل وهي ساكنة وتتكلم بحرية .

ــ بحرية ؟

ــ قصدت بصوت عالي ..

ــ بمناسبة الصوت العالي تقدر تقول لى احنا مش عارفين نعيش ليه حضرتي وحضرتك ؟

ــ علشان حضرتك وحضرتي مفلسين .

ــ ومفلسين ليه ؟

ــ علشان ما حدش سائل عنا .. لو كان لنا سوق زي سوق الحمير ما كنا لقبنا اللي يشترينا .

ــ وما حدش يشترينا ليه ؟

ــ لاننا بضاعة محلية .

ــ وماله ؟

---

١ ــ نشرت في الاهرام ١٢ــ٢ــ١٩٧١ (ص ٦ــ٧) .

ـــ لا . . الفلوس لازم تندفع في بضاعة بلاد بره
ـــ ما تيجي نعلن عن نفسنا
ـــ بايه ؟
ـــ بصوتنا
ـــ مايطلعش
ـــ وايش حال صوت الحمير طالع ؟
ـــ لانها زي ما قلت لك جنس متحضر »

تلك هي المفارقة الفنية التي صاغها الكاتب منذ البداية ، وهى تنطوي على الايحاء الفكري الواضح دون أن تتنازل عن وظيفتها الدرامية في جدل الواقع والخيال ضمن ضفيرة واحدة . اننا نتابع الاحداث بعد هذا الحوار وقد تمكن العاطلان من اقناع أحد الفلاحين بأن أحدهما « حمار مسخوط » . وكان الفلاح قد اشترى حمارا من السوق ، فشاغله العاطل الاول بينما فك العاطل الثاني عقدة الحبل المربوط في عنق الحمار ووضع رأسه بدلا منه وأخذ الاخر الحمار ومضى . ويضرب الحكيم هنا عصفورين بحجر واحد ، فالخرافة الشعبية القائلة بالتناسخ أو المسخ أو السخط هي التى أقنعت الفلاح الفقير بأن الحمار الذي اشتراه منذ دقائق قد عاد الى أصله الانساني حسب حكايه « حصاوي » . وهذه الحكاية من ناحية اخرى تقول أن حصاوي كان ابنا لاسرة كريمة ثم دب خلاف بينه وبين أبيه الذي رفض أن يزوجه ممن يحبها ، وحين أصر الابن على موقفه سخطه الاب حمارا بدعوة كانت لها أبواب السماء مفتوحة . وهكذا يستغل الفنان امكانيات الخرافة الشعبية في ادانة وجهها الغيبي وفي استغلال طاقتها الفانتازية لصياغة العمل الفنى . المهم ان الرجل اصطحب حماره الآدمي او انسانه الحمار الى المنزل ، وحاول بقدر ما يستطيع أن يقنع زوجته بأن الله اكرمه واعاد ادمية الحمار المسخوط على يديه . وبعد نقاش طويل حول ايهما انفع : الحمار أو البنى ادم يسلم الفلاح وزوجته بالامر الواقع . وتتاح للعاطل فرصة الاكل والشرب فيستلذ اللعبة، ولكنه لا ينسى أن له عقلا فيتدخل في شؤون الفلاح وزوجته تدخلا يستفز المراة ويحير الرجل ، فكلامه معقول ولكنه يهدد مصاغ الزوجة الذهبى مقابل زيادة المحصول وتأمين البذور . عندما يثور الشغب في أركان المنزل بسبب عقل الحمار البشري الذي يصر ان له رايا في هذا وذاك من الامور ، تطلب المراة من زوجها أن يلزمه حدوده وهى الحظيرة . وفي هذا الوقت يعود رفيقه بالحمار الحقيقي الاصلي ويخبره بانه عثر على عمل مشترك في مزرعة ظن اصحابها انه رجل مهم ما دام يملك حمارا . ويربطان الحمار في الحظيره

ويمضيان الى حال سبيلهما ، ثم يكتشف الفلاح وزوجته أن الادمي عاد حمارا فيتهللان ويشكران الله على كل شيء (*) .

وبالرغم من أنه ليس هناك أصل شعبى لهذه التمثيلية ، فان قالب « الحدوته » هو الاطار الفنى الذي آثره الحكيم لبناء هذه الفكاهة الفانتازية اللاذعة : فالانسان يحلم بأن يكون حمارا ليأكل وبصيح « بحرية » ، فاذا تحقق الحلم يصبح « العقل الانسانى » مشكلته من جديد .. وهي المشكلة التى لا تحل بالحصول على عمل في مزرعة يظن أصحابها أن العاطل يملك حمارا ،فالنهاية التى اختارها الحكيم هي خاتمة حدوتية ، ولكنها ليست خاتمة المهزلة التراجيدية التى بدأت بحلم يقول أن الحمر جنس متحضر تعمل بهدوء وتتكلم بحرية .

ولا ترتفع تمثيلية « حصحص الحبوب »(١) الى مستوى التمثيلية الاولى ، فرمزها صغر ودلالتها جزئية . وفيها يذهب احد الوجهاء بحماره الى احدى المدارس الابتدائية الاهلية فيقتنع ناظرها وسكرتيرها بقبول حماره حصحص تلميذا بالقسم الداخلى .. ولان الناظر بحتاج الى النقود بأية وسيلة فانه يقبل التلميذ ، ولكن حاجته الى النقود تدفعه الى بيعه . وحين يجيء الوجيه لتسلم «ابنه» في نهاية العام ، يخبره الناظر بانه قد تخرج وأصبح مديرا لشركة العلف المجاورة . وهى الشركة الطامعة في شراء المدرسة الايلة للسقوط . ويصدق الوجيه ويذهب الى الشركة سعيدا بأن حماره قد أصبح مديرها . ويفاجأ المدير بالرجل والناظر وهما يؤكدان انه كان حمار الوجيه وقد تربى في المدرسة . وتنتهى المفارقة الهزلية ـ طبعا ـ بطرد الوجيه والناظر ، غير أن أحدهما تلمح في زاوية فمه ابتسامة خبيثة ، بينما تلحظ على الاخر نظرة مذهولة ، فقد ربى العزيز الغالى منذ الطفولة وشقى من أجله ، وهاهوذا لا يجد منه حين فتح الله عليه وأصبح ادميا الا الجحود والنكران . والسخرية التى استهدفها الكاتب لا تتسع لاكثر من النماذج البشرية التي عرض لها ، بينما ترتفع التمثيلية الاولى الى مستوى الرمز الشامل .

وحول هذا الرمز الشامل تدور ثلاثية « حديث مع الكوكب » التى وقف

(*) اتصل شعراوي جمعة ـ وزير الداخلية انذاك ـ صبيحة نشر هذه التمثيلية بالاهرام ((مستفسرا)) عما يقصده الحكيم منها ، فاقترح عليه رئيس التحرير أن يتصل بالكاتب رأسا في هذا الصدد ! وظل الحكيم ينتظر تليفون وزير الداخلية ، بابتسامة خبيثة ، ولكنه لم يتصل .

١ ـ نشرت في الاهرام في ١٢ـ٥ـ١٩٧٢ .

فيها الحكيم مواقف محددة من مجموعة القضايا المثارة في بلادنا على صعيد الفكر والمجتمع والحضارة . وقد تكتشف أن بعضا من الاراء التي يوردهـــا الحكيم ليست جديدة على الفكر العربي الحديث ، ولكن أهميتها بنأى من أنه هو الذي يتبناها ويدعو اليها .. فبالثقل الذي يمثله الحكيم في ميزان ثقافتنـــا المعاصرة تكتسب كلماته قوة مادية وسط الجماهير ، وخاصة اذا كانت الافكار الرئيسية التي تدور من حولها ثلاثية « حديث مع الكوكب » محـــورا للصراع المحتدم في وطننا بين قوى التخلف وقوى التقدم . ان الحكيم لا يزال أمينا للثورة الوطنية الديموقراطية التى تخلق فكره وفنه في أوارها ، ولكـــن هذه الثورة قد اجتازت من المسارب والمنحنيات ما جعل خط سيرها يبلغ من التشابـــك والتعقيـــد مـــا يدفع المفكر والفنـــان الى القلق المنيف كذلك فان الثورة وهي في مسارها تلتقي بالنكسات والهزائم والانتصارات والانكسارات فانها لا تتطور بمعزل عن السياق التاريخي للوطن والعالم . لذلك تنعكـــس روح العصر والايقاع الاجتماعي المحلي على شكل الثورة ومضمونـــــها ، فالاستقلال الاقتصادي مثلا لا يرادف بناء الراسمالية القومية ، وانما هـــو يرتبط في الوقت الراهن بالتحولات الاجتماعية العميقة . والاستقلال السياسى ايضا لا يرادف عدم الدخول في أحلاف عسكرية فحسب ، بل هو يعني فـــى المقدمة فرز العدو من الصديق وتحديد التناقض الرئيسي الذي يحكم عالـــم اليوم . لم يعد أمام الدول الحديثة التحرر والشعوب التى تناضل من أجـــل التحرر ، الا ان توائم بين مضمون التحرروشكله وفق مقتضيات العـــــصر الجديد وحركة التطور الاجتماعي للوطن . ذلك أن الاستعمار نفسه بكيف حضوره وفق هذه المقتضيات ، فيتنازل أحيانا كثيرة عن الاحتلال العسكري والمعاهدات ، ويرضى — فقط ! — بالارتباطات الاقتصادية التي تملـــي بدورها القرار السياسي . لم تعد الوطنية المعاصرة اذن مجرد الارتبـــاط الجغرافي بالارض ، وانما أصبحت القوى الاجتماعية القادرة على حمايـــة البقعة الجغرافية هي مضمون الوعى الوطنى . كذلك فان الديموقراطية لم تعد مجرد المؤسسات الدستورية والانتخابات الشرعية ، وانما اصبحت علاقات القوى الاجتماعية هي التي تحدد الشكل الديموقراطي . وهكـــذا تنتقل الثورة الوطنية الديموقراطية في بلادنا — على سبيل المثال — من مرحلة ثورة ١٩١٩ التي تكون فى ظلالها وجدان الحكيم الى مرحلة جديدة احتاجت منه الى اعادة النظر في كثير من المفاهيم والمواقف . وما استجد على بلادنا من تطورات وطنية واجتماعية قد استحدث من المشكلات الفكرية الحادة ما يتطلب من الكاتب الوطني الديموقراطي ، ما دام مخلصا لثورته الاولى ، أن

يتخذ موقفا حاسما من القضايا المطروحة ، خاصة اذا كان الاستقطاب بشأنها هو المجرى الرئيسي للصراع الفكري على أرضنا .

وفي الحلقة الاولى من « حديث مع الكوكب » (١) كما في بقية الحلقات الثلاث يدير الحكيم حوارا بينه وبين « الارض » . وهو قد يبدأ الحوار بلمسة عصصيـة وقد يستغنى عن هذه اللمسة كما فعل في الحلقة الاولى ، اذ اكتفى بأسطر قليلة سرح خلالها بنا الى جبل المقطم حيث كان يتمشى قليلا . ثم لفت نظره كهف يشبه المغارة فدلف اليه ، واذا به يكتشف بئرا عميقة الغور لا تردد جنباتها صدى الصوت . وانما هو قد فوجيء بأن صوتا ثانيا يرد على كلماته بدلا من أن يكرر اصداءها . ومن هذه المقدمة الخيالية يلج الكاتب احدى القضايا التي ظننا زمنا أنها ووريت مع الزمن ، غير أنها عادت من جديد تلح على كافة مستويات المعرفة في وطننا ، بدءا من الشارع وانتهاء بالابحاث العلمية المجردة مرورا بقنوات التشريع وبرامج الاعلام والتربية والتعليم ، وأعني بها قضية التراث والعصر (٢) .

ولا تفوتنا الملاحظة الاولى على الشكل الفني لثلاثية « حديث مع الكوكب » فهي رغم حوارها الفكري التقريري ، الا انها صيغت صياغة فنية ذات دلالة بارزة .. وهي أن الكاتب يتوجه بالحديث الى « الارض » بمعناها المادي المباشر ، كمصدر وحيد للاجابة على التساؤلات المطروحة على « انساننا » اي أن هذا الحوار منذ البداية هو حوار بين الانسان والارض ، فهما اذن طرفا « المعرفة » المتاحة للبشر في عالمنا . وسوف نلاحظ بعدئذ اتساق هذا المعنى مع بقية الافكار التي يتبناها الحكيم ، وهي أبعد كسرا عن المنطلق المثالي الميتافيزيقي لافكاره القديمة . ويكاد هيكل الحلقة الاولى أن يكون مبنيا من هذه العناصر : مادية الكون ، أسبقية المادة على الوعي ، جدلية العلاقة بين المادة والفكر ، القانون الاساسي للمادة في شكلها الخام وأشكالها المتطورة والاكثر رقيا هو الحركة اي التاريخ بتفاعلاته الحية الديناميكية المعقدة وليس السكون بمعناه الازلي الابدي أو السرمدية خارج الزمان والمكان . وتلك طفرة ثورية في تفكير الحكيم رغم أنها ليست جديدة مطلقا على التفكير العربي الحديث . وقد كانت بساطة العرض وسذاجة الامثلة وسلاسة الاسلوب من العوامل التي مكنت لهذه الرؤية في عقـول

---

١ — نشرت بالاهرام في ١٧—١١—١٩٧٢ .

٢ — يمكن مراجعة تفاصيل هذه القضية ودور توفيق الحكيم في كتابي « التراث والثورة » — دار الطليعة — بيروت ١٩٧٣ .

أوسع الجماهير ودفعت القوى السلفية المحافظة ، قوى الثورة المضاده ، الى اعتبار الحكيم رمزا رئيسيا من رموز الثوره (*) . وكان هذا الاعتبار صحيحا ، فلم تكن خطورة المنهج الذي صاغه في الحلقة الاولى من الثلاثيــة هو اشتماله على العناصر المذكورة فحسب ، وانما كانت صياغته نفسهــا صياغة جماهيرية أو شعبية ان جاز التعبير هي مصدر الخطر : ذلك القالب التعليمي السهل اصبح مضمونه في متناول عقل وقلب تلميذ صغير . بالاضافة الى تطبيقات الحكيم لهذا المنهج في حياته العملية والفكرية على الســواء ، خصوصا فيما يتصل بالمسائل الحية المثارة في الشارع والفكر معا (**) . قضية التراث والعصر مثلا ، كانت واحدة من هذه القضايا التي نوقشــت مرارا وتكرارا طيلة النصف القرن الماضي ، ولكنها في الاغلب الاعم كانــت مناقشات فكرية مدارها الاداب والفنون والحضارة . أما الان فهي تتصل بأدق تفاصيل الحياة اليومية في بلادنا . ومن هنا ، فالموقف منها ليس ذهنيا بحتا ، وانما هو موقف سياسي في المقام الاول .

ولا يزيد الحكيم في الحلقة الاولى من « حديث مع الكوكب » رأيه بشأن التراث والعصر عما سبق أن ذكرناه في مقدمة هذا البحث . ولكني سأورد هنا مقتطفا اختار له عنوانا فرعيا هو « مسؤولية الفكر » دار فيه الحوار بين الانسان وامه الارض على هذا النحو :

« ــ حقا .. ان مسؤولية الفكر الانسانــي جسيمة !

* وحركة هذا الفكر المستمر هي فرصة الانسان الوحيدة في الحياة .

ــ ولهذا تقاس قيمة الافراد والشعوب وقوتها ، بمقدار حركة الفكر بيها .

* هذا صحيح .. ولهذا تختفي حضارات وتظهر حضارات ، تبعــا لجمود الفكر أو تحركه .

ــ تقول تختفي ؟ أين تختفي ؟

---

* كان توفيق الحكيم هو الذي كتب بنفسه بيان الادباء المصريين حول احداث الطلبة ١٩٧٢، متضمنا مطالب الجمــاهير الديمقراطية : اعداد الدولة والشعب للحرب ، اطلاق الحريات العــامة الــخ ..

** ــ توجه بعض مشايخ الازهر الى دار الاهرام بعد نشر هذه الحلقة ، وطلبوا من رئيس التحــرير بعد الاحتجاج على نشر هذه المواد « الملحدة » في رأيهم ــ ان يكون الازهر هو الجهة الرقابية الوحيدة ذات السلطة على امثالها في المستقبل . ورفض رئيس التحرير الطلــب المذكور ، واقترح بديلا له هو الحوار الديمقراطــي ، ولكن « العلماء » رفضوا الاقتراح بدورهم.

* اقصد ببنلع .. لا شيء يختفي نهائيا او يزول .. ولكن كل شيء ؛ ومنها الحضارات اذا ضعفت وجمدت ابتلعتها حضارة أسرع حركة وأقوى معدة ، فتهضم ما عندها من كنوز ، ولا تبقيها الا نفاية ، وتتقدم هي موردة سمينة مزدهرة لتحمل عنها مشعل القوة الانسانية .

ــ أليست كل حركة مقترنة بالاتجاه ؟ .. فما هو الاتجاه المطلوب لحركة التفكير ؟

* الاتجاه الى الامام طبعا .. اي التقدم بالانسان في طريق التطور ؛ الى الاقوى والافضل .. لان الاتجاه الى الخلف هو رجعة الى موضع سابق مر به الانسان وتركه ، سائرا مع الزمن المتغير والعصور الملاحقة .. ولا يمكن للغد ان يصبح الامس ، الا اذا انقلبت دورة القمر حولي ودوري انا ايضا ..

ــ الا يمكن ان يكون في ماضي الانسان شيء ذو قيمة يرى من الافضل له استعادته ؟

* هذا شيء اخر .. هناك فرق بين الانسان الراكب في قطار الزمن والعصر ويريد ان يرجع بقطاره كله الى محطة سابقة يمكث فيها ، وبين الانسان الذي يستعيد من هذه المحطة الشيء ذا القيمة وينفض عنه ترابه ويصلحه وينتفع به وهو سائر بقطار الزمن والعصر في اتجاه المحطات التالية » ..

ذلك هو موقف توفيق الحكيم من قضية التراث والعصر ، لا يزيد عما ذكرناه من قبل في اقواله التقريرية المباشرة ، ولكنه هنا يكتسب بهذا القالب التعليمي المفصل بعدا جماهيريا محققا ، كان له ابعد الاثر في مرحلة الاستقطاب العنيف التي يجتازها الفكر العربي الحديث في مصر .

وفي الحلقتين الاخريين يقدم الحكيم للقائه بالكوكب بقصة زميل قديم صادفه ذات يوم في المقطم وهو في طريقه الى المغارة ، فراح يروي له سرا قديما مؤداه انه قبل ان يقرر الزواج من خطيبته ــ وكان مشهورا بين زملائه بالحياء والتعفف ــ ذهب مع احد أصدقائه الى احد بيوت الدعارة ليعرف شيئا عن الجنس الذي لم يكن قد مارسه ..واذا به يفاجأ بأن المرأة التي اختيرت له هي خطيبته نفسها . وليس هذا هو السر فيما يقول الراوي ، وانما يبدأ السر حين قررت والدته بعد وفاة والده ان تتزوج احد مرؤوسيه فترك لهما المنزل ولم يعد الا ذات يوم وصلته فيه برقية تنبئه بوفاة والدته . عاد هو واخوه الطبيب ليكتشفا أن أمهما ماتت مخنوقة ومع هذا فهما يخفيان الامر ويتستران على القاتل الذي لا يعرفانه وتسير الامور في مجراها الطبيعي

وبعد طول السنين لم نمت رغبة الزميل القديم في معرفة قاتل امه ، رغبة في مستوى الشهوة المحرقة ، أن يعرف الحقيقة . ويذهب الراوي الى بئـــر المغارة ليسأل الكوكب في الحلقة الثانية « ما هي الحقيقة » (١) . ووفقـــا للمنهج الذي تبناه الحكيم في الحلقة الاولى ، نفهم أن الحقيقة المطلقة هي جماع الحقائق النسبية والجزئية التـــي تتراكم عبر السياق التاريخي . وان الحقيقة النسبية لا تعني مطلقا أن لا « حقيقة واحدة » هنالك بالمعنـــي المفهـــوم في الفلسفات المثالية القائلة بأن كل انسان يرى الحقيقة من وجهة نظره الخاصة التي تغاير وجهات نظر الاخرين . وبالتالي فما قد يراه أحد حقيقة لا يـــراه الاخرين كذلك . توفيق الحكيم يرى : أولا ، أن الحقيقة لها كيانها الموضوعي المستقل عن الرغبات الذاتية للبشر . ثانيا ، أن نسبية الحقيقة لا تعني أن الحقيقة ناقصة وانما تعني أن الحقيقة تاريخية فهي مطلقة بالنسبة لمرحلتها ولكنها نسبية في السياق التاريخي . ثالثا ، ان للحقيقة عدة وجوه « اي مستويات نوعية » ، متفاعلة مع بعضها البعض ولكنها متمايزة كالحقيقـــة العلمية والحقيقة الفلسفية والحقيقة الفنية والحقيقة الاجتماعية والحقيقة الاقتصادية والحقيقة السياسية . ومن الظاهرة الى النظرية الى القانون ، يمضي الانسان في طريق طويل لا نهاية له بحثا عن حقيقة وجوده . ولان الواقع الانساني قابل للمعرفة فستظل الانسانية في سعيها الحثيث نحو المعرفة الكاملة تنجز آيات التقدم والحضارة ، حتى ولو لم تصل الى تلك الغايـــة البعيدة ، التي تكاد أن تكون « الحلم الجمعي للبشرية منذ طفولتها البدائية » وهو الحلم الذي يجذب الواقع الانساني من دائرة الممكن الـــى حافـــة المستحيـــل .

وفي الحلقة الثالثة والاخيرة من ثلاثية « حديث مع الكوكب » تكتمـــل قصة الزميل القديم للراوي حين تصله ذات يوم رسالة مختومة كتب علـــى غلافها « يسلم اليه بعد وفاتي » فاذا بها من مرؤوسه زوج أمه الذي نكتشف أنه هو الذي خنق زوجته حين دهمته بوادر الضعف الجنسي وكان جوعها لا يشبع فراحت تعايره المرة تلو الاخرى حتى كان يوم اشتد بينهما الشجـــار والعنف فاراد أن يقفل فمها وتشنجت اعصابه على عنقها حتى اختنقت وماتت . وهو لا يبرر جريمته وان كان يدهش انه اصبح في لحظة قاتلا ، كان السيـــد المسيطر على البيت حين لم تكن فحولته موضع شبهة ، وانحدر الى مهاوي الذل والعبودية حين سرى الضعف في جسده . وهنا يسأل الزميل القديـــم

١ ـــ نشرت بالاهرام في ٥ـــ١ـــ١٩٧٣ (ص ٣ ، ٤) .

راوينا « ما هي القوة ؟ » (١) وينتهي الحكيم من حواره مع الكوكب الذي نقل اليه السؤال ، الى أن القوة هي « حسن استخدام الوسائل للغايات » فيفرق بين قوة العقل وقوة العضلات ، وبين قوة العلم وقوه الات الدمار ، وبين قوة العامل الاقتصادي وقوة الاحتكارات ، بين قوه الفرد الطاغيه وقـــوة الشعوب . ان الوظيفة الاجتماعية للقوة هي معيار الخير والشر وبقيـــه نوازع الاخلاق ، فالطاقة في ذاتها ليست خيرا او شرا ، ولكنها مصــــدر اشعاعات القوة بجوانبها المختلفة وأساليب استخدامها وتعدد غاياتها . أن القوه المادية ليست منفصله عن القوة الروحية ، ولكنها متمايزة . قوة الالــة مثلا ليست قوة مادية فحسب ، انها في الاصل تجسيد لقوة عقلية ، وقبـل ذلك لاحتياج اجتماعي ، وفي النهاية هي تسهم في تغيير الكثير من القيــــم والعادات الاجتماعية . ان الجرار الزراعي هو ثمرة تفاعل الفكر الخـــلاق مع الحاجة الاجتماعية الملحة ، وحين يحل مكان الادوات البدائية فهو يجلب معه مفاهيم جديدة للزمن والاخلاق والحضارة . والقوة الاساسية الفاعلة في حياه الانسان وتطوره هي القوه الاقتصادية ، كما يقول الحكيم ، انها بيــن القوى الاخرى تشكل العنصر الحاسم والموجه لمسيره البشرية . ولتبسيط المسألة فيما يبدو يرى الكاتب في « الطعام » هو الاصل والغاية فيقول « ان أولى الغايات كانت هي الغذاء ، وأولى الوسائل هي كيفية الحصول عليه . وعندما فكر الانسان الاول في وسيلة لصيده ، بدأ العلم . وعندما اكتشـف الوسيلة بصنع سكين من الحجر ، بدأ العلم التطبيقي أو التكنولوجيا. وعندما رسم على جدران كهفه صورة الحيوان الذي يصيده بدأ الفن . وعندما رفع عينيه الى السماء يستنزل المطر لزرعه ، بدأ الدين . . » وهكذا فالتفسيـر المادي للوجود والحضارة والمجتمع والتاريخ هو الاطار المنهجي الشامـــل الذي يضم أفكار الحكيم في غمرة الصراع الضاري بين الاتجاهاتالثيوقراطية اللاعقلية المزدهرة والاتجاهات العلمانية المضروبة .ويتألف العامل الاقتصادي بين عناصر هذا المنهج كعنصر اساسي وحاسم . وعلى ضوء هذا المنهجيفسر النمو السرطاني لمجتمعات الاستغلال الطبقي والاستعمار الاقتصـــادي والعسكري ، ويرى في الاشتراكية ــ بوضوح لا يقبل الشك ــ حلا جذريا لمشكلات المجتمع الواحد ، وحلا محتوما ، مشروطا بالنضال ، لمشكـــلات العالم كله . واذا كانت الاشتراكية علاجا يتيما لمرض الانسانية العضـــال ــ وهو الصراع الطبقي ــ فانها العلاج الامثل بشكل خاص لامراض البلدان

١ ــ نشرت بالاهرام في ٩ــ٢ــ١٩٧٣ (ص ٣ــ٤ــ٥) .

المتخلفة المتهورة والحديثة الاستقلال على السواء . انها اقصر الطرق لدرء التخلف الحضاري البشع ، واسلم السبل لقهر الطغيان الدكتاتوري المروع ، وافضل الوسائل لبناء انساننا الجديد ماديا وروحيا وهو الذي عاش مسحوقا ومطحونا امدا طويلا . ولا ينسى الحكيم — دائما — أن يرجع لمصر ، حتى لا ننسى نحن ، فيدير قربالخاتمة هذا الحوار :

« — لكن . . بماذا تفسر حياة مصر هذه الالاف من السنيــن على الرغم من هزائمها .

* لانها كانت تتغذى بحضارات المغيرين ونهضمها وتحيلها دمـــاء جديده في شرايينها تقوى بها على طردهم . وهي يوم يغلق فمها عن الابتلاع وتضعف معدتها عن الهضم ، فانها تتدهور ، ولا اقول تموت .

— الا يمكن أن تموت يوما . . . ؟

* لا يمكن وآثار الحضارات كلها على أرضها . انها تنام أحيانا ، ولكنها تنهض . . تركيبها الطبيعي هو امتصاص عصارة الحضارات .

— ولكنها تجتر احيانا العلف الجاف .

* تقصد الماضي العتيق الذي لا عصارة فيه . . ان في خزائن الماضى مع ذلك ، اوراقا خضراء . . ربما قصر النظر وضعف الوعي هو السبب في سوء الاختيار .

— حقا ، انها عندما يستيقظ فيها الوعي وتحسن الاختيار وتلائم فــي غذائها بين الجيد الحي في تراثها والجديد النابض في الحضارات المعاصرة ، فانها تعود الى قوتها الخلاقة ، لتضيف بشخصيتها المميزة ما يبهر البشرية . .

ابدا ، لم يتخل الحكيم عن ذلك العنصر الرومانسي في تكوينه الباكر ، ذلك الايمان شبه الميتافيزيقي بمصر . ان مصر في خياله ووجدانه تكاد تكون « فكره » اكثر منها واقعا ماديا ملموسا .

***

غير أن هذا لا ينفي أن توفيق الحكيم في العقد الاخير من هذا القــرن كان كاتبا أمينا في الانصات الى نبض شعبنا ربما كان طموحا اكثر من اللازم في بعض اللحظات مما لا يتفق وتكوينه التاريخي ، ولكنه حاول بقــدر ما أتيـح له من الضوء أن يغوص في أعماق المجتمع وان يطفو الى سماوات

العصر . وكانت اغنى الكنوز هي تلك التي يجيئنا بها من أحشاء التربـــة المحليه ، فكان يبدو من خلالها اكثر اصالة ومعاصرة من محاولته المتعجلة في اللحاق بركب الموجات الجديدة هنا وهناك .

ولنا أن نطمئن الرائد الكبير أن ما يخشاه من أن يكون بينه وبين العصر حجابا وهو على قيد الحياة لا موضعله ، وأن خوفه من أن يكون في شيخوخته حيا بجسمه فقط متخلفا بفكره لا مكان له أو مبرر . وانني حين ابرت « نقطة اعتراض » في خطابي المفتوح اليه ، كنت حريصا على تراث توفيق الحكيم موقنا من أن هذا التراث لا يحتاج الى شفيع طارىء ليبقى في تاريخنا حلقة تمينـه من حلقات الثورة الوطنية الديموقراطية في بلادنا . ·

غالي شكري

ابريل (نيسان) ١٩٧٣

مصادر البحث

مراجع القسم الاول

اسم الكتاب	المؤلف	الناشر	طبعة
(١) سجن العمر	توفيق الحكيم	مكتبة الاداب بالقاهرة	١٩٦٤
(٢) زهرة العمر	توفيق الحكيم	مكتبة الاداب بالقاهرة	١٩٤٦
(٣) فن الادب	توفيق الحكيم	مكتبة الاداب بالقاهرة	١٩٥٢
(٤) ادب الحياة	توفيق الحكيم	مكتبة الاداب بالقاهرة	١٩٥٩
(٥) تحت شمس الفكر	توفيق الحكيم	مكتبة الاداب بالقاهرة	١٩٣٨
(٦) من البرج العاجي	توفيق الحكيم	مكتبة الاداب بالقاهرة	١٩٤١
(٧) تحت المصباح الاخضر	توفيق الحكيم	مكتبة الاداب بالقاهرة	١٩٤١
(٨) عصا الحكيم	توفيق الحكيم	مكتبة الاداب بالقاهرة	١٩٥٣
(٩) التعادلية	توفيق الحكيم	مكتبة الاداب بالقاهرة	١٩٥٥
(١٠) شجرة الحكم	توفيق الحكيم	مكتبة الاداب بالقاهرة	١٩٤٥
(١١) سلطان الظلام «المقدمة»	توفيق الحكيم	مكتبةالاداب بالقاهرة	١٩٤١
(١٢) حماري قال لي	توفيق الحكيم	مكتبة الاداب بالقاهرة	١٩٤٥
(١٣) تأملات في السياسة	توفيق الحكيم	مكتبة الاداب بالقاهرة	١٩٥٤

(١٤)نماذج فنية في الادب والنقد ــ انور المعداوي ــ مكتبة مصر بالفجالة ١٩٥١

(١٥) توفيق الحكيم : افكاره واثاره ــ احمد عبد الرحيم مصطفي
مكتبة الاداب ١٩٥٢

(١٦) توفيق الحكيم : الاديب الفنان ــ د. زغلول سلام

(١٧) دراسات في الادب العربي المعاصر ــ يوسف الشاروني ،
المؤسسة المصرية ١٩٦٥

(١٨) عشرة ادباء يتحدثون ، فؤاد دواره ــ دار الهلال ١٩٦٥

(١٩) ماذا يبقى منهم للتاريخ ــ صلاح عبد الصبور ١٩٦١

(٢٠) A. Horani, Arabic Thought in the Liberal Age, Oxford, London 1963

(٢١) Gamal M. Ahmed, The Intellectual Orgines of Egyptian nationalism, Oxford, London, 1960

(٢٢) J. Bronowsky & Bruce Mazlish The Western Intellectual Tradition, Pelican, 1953

مراجع القسم الناني

(٢٤) عوده الروح ، بوفيق الحكيم ، مكتبه الاداب ١٩٦٤
(٢٥) عصفور من التسرق ، بوفيق الحكيم ، مكبه الاداب ١٩٦٤
(٢٦) يوميات نائب ، توميق الحكيم ، مكبة الاداب ١٩٦٤
(٢٧) فجر القصه المصريه ، يحيى حقي ، المكتبه النقافيه، دار القلم ١٩٥٩
(٢٨) مصر بين الاحنلال والىوره، صلاح دهني، مكبة الشرق الاسلامية١٩٣٩
(٢٩) نوفيق الحكيم، اسماعيل ادهم وابراهيم ناجي، دار سعد مصر ١٩٤٥
(٣٠) في الادب المصري المعاصر ، د. عبد القادر القط ، مكتبه مصر بالفجاله ١٩٥٥
(٣١) نطور الروايه العربية الحدينه في مصر — د. عبد المحسن بدر، دار المعارف بالقاهره ١٩٦٣
(٣٢) دراسات في الرواية المصريه، د. علي الراعي، المؤسسه المصرية١٩٦٤
(٣٣) القصة في الادب العربي الحديث ، د. محمد يوسف نجم
(٣٤) القصة في الادب العربي الحديث ، د. محمود شوكت
(٣٥) الارض ، لعبد الرحمن الشرقاوي
(٣٦) الحرام ، ليوسف ادريس
(٣٧) المعطف ، لجوجول

(٣٨) E. M. Forster, Aspects of the Nevel, Pelican, 1964
(٣٩) Henry James, The Future of the Novel, Vintage Books, New York, 1956
(٤٠) Irving Babbitt, Rousseau and Romanticism,
(٤١) E.R. Leavis, The Great Tradition, Meridian Books, New York, 1955
(٤٢) Jan Watt, The Rise of the Novel, Pergrine Books, 1963
Ernesrst J. Semmons, Russian Fiction and Soviet Ideology,

مراجع القسم الثالث

(٤٣) اهل الكهف ، توفيق الحكيم ، دار الهلال ١٩٥٤
(٤٤) ايزيس ، توفيق الحكيم ، مكتبة الاداب ١٩٥٥
(٤٥) يا طالع الشجرة ، توفيق الحكيم ، مكتبة الاداب ١٩٦٣
(٤٦) شهرزاد ، توفيق الحكيم ، مكتبة الاداب ١٩٦٤

(٤٧) رحلة الى الغد ، توفيق الحكيم ، مكتبة الاداب ١٩٥٧
(٤٨) الطعام لكل فم ، توفيق الحكيم ، مكتبة الاداب ١٩٦٣
(٤٩) شمس النهار ، توفيق الحكيم ، مكتبة الاداب ١٩٦٤
(٥٠) رحلة الربيع والخريف توفيق الحكيم دار المعارف بالقاهرة ١٩٦٤
(٥١) براكسا ، توفيق الحكيم الاداب ١٩٦٠
(٥٢) صلاة الملائكة « سلطان الظلام » الاداب ١٩٤١
(٥٣) السلطان الحائر ، توفيق الحكيم ١٩٥٩
(٥٤) المسرح المنوع ، توفيق الحكيم ١٩٥٦
(٥٥) مسرح المجتمع ، توفيق الحكيم ١٩٥٠
(٥٦) الصفقة ، توفيق الحكيم ، الاداب القاهرة ١٩٥٦
(٥٧) اشواك السلام ، توفيق الحكيم ، الاداب بالقاهرة، الكتاب الذهبي١٩٥٩
(٥٨) لعبة الموت ، توفيق الحكيم ، الاداب بالقاهرة ، الكتاب الذهبي ١٩٥٩
(٥٩) الصرصار ملكا «مصير صرصار» توفيق الحكيم ، الاداب ١٩٦٦

(٦٠) F L. Lucas, The Drama of Chekhov, Synge,
(٦١) Yeats and, Pirandello, Cassel, 1963.
(٦٢) John Willett, The Theatre of Bertolt Brecht, 1964.
(٦٣) Ronald Gray, Brecht, Writers and Critics, 1965
(٦٤) Maurice Barmg, Landmarks of Russian litterature,
(٦٥) Eric Bently, The Playwright as thinker, Meridian Books, New York, 1957

مراجع عامة

(٦٦) الادب للشعب ــ سلامة موسى ــ الانجلو المصرية ١٩٥٦
(٦٧) في الثقافة المصرية ــ محمود العالم ، وعبد العظيم انيس
دار الفكر الجديد بيروت ١٩٥٥
(٦٨) ادب المقاومة ــ غالي شكري ــ دار المعارف بالقاهرة
(٦٩) المنتمي ، غالي شكري ــ دار المعارف بالقاهرة ١٩٦٩
(٧٠) ايزيس واوزيريس بلوتارك ــ ترجمة حسن صبحي بكري
دار القلم بالقاهرة
(٧١) المسرح المصري ــ د. لويس عوض دار ايزيس بالقاهرة ١٩٥٤
(٧٢) اوزيريس ــ علي احمد باكثير ــ الشركة العربية بالقاهرة ١٩٥٩
(٧٣) اساطير فرعونية ترجمة كمال الحناوي الدار القومية بالقاهرة

(٧٤) مقالات في النقد والادب ــ د. لويس عوض ــ الانجلو المصرية ١٩٦٤
(٧٥) في النقد المسرحي ــ فؤاد دواره ــ المؤسسة المصرية ١٩٦٥
(٧٦) سر شهرزاد ، علي احمد باكثير ــ مكتبة الخانجي ــ
(٧٧) سندباد مصري ــ د. حسين فوزي ــ دار المعارف ــ ١٩٦١
(٧٨) مسرح برناردشو ــ د. علي الراعي ــ المؤسسة المصرية ١٩٦٣
(٧٩) مسرح الحكيم ــ د. محمد مندور ــ دار المعرفة ــ
(٨٠) المسرح العالمي ــ د. لويس عوض ــ دار المعارف ١٩٦٤

كتابات حول الحكيم وادبه

(١) شجره توفيق الحكيم ــ فوزية مهران ــ صباح الخير (١٣ ديسمبر ١٩٦٢)
(٢) دفاع عن المعقول ــ د. زكي نجيب محمود ــ الاهرام (١١ يناير سنة ١٩٦٣)
(٣) رساله من نيويورك عن يا طالع الشجرة ــ احمد بهاء الدين ــ الاخبار (٢٤ ــ ١٢ ــ ١٩٦٢)
(٤) توفيق الحكيم اصبح منصوفا ــ احمد عباس صالح ــ ٢٠ ديسمبر سنة ١٩٦٢ .
(٥) طه حسين قال لي لم افهم مسرحية الحكيم ــ انيس منصور ــ الاخبار ١٨ ديسمبر سنة ١٩٦٢
(٦) كتاب عرفتهم : توفيق الحكيم ــ احمد عباس صالح ــ الجمهورية ــ ٢٤ مارس سنة ١٩٦٢
(٧) توفيق الحكيم يعود الى شبابه الفني ــ رجاء النقاش ــ اخبار اليوم ١٣ ــ ١ ــ ١٩٦٢
(٨) براكسا او انتصار الشعب ــ هشام متولي ــ الوحدة الدمشقية ٦ ــ ١ ــ ١٩٦١
(٩) زوجات اعجبن الحكيم ــ حلمي سلام ــ الاذاعة (٥ ــ ١١ ــ ١٩٦٠)
(١٠) توفيق الحكيم وادبه ــ محمد مندور ــ قافلة الزيت ــ يونيو ١٩٦٠
(١١) توفيق الحكيم لم يبك ساعة ولادته ــ صلاح المراكبي ــ الاذاعة ــ ٥ ــ ١٢ ــ ١٩٥٩
(١٢) يوم مع ام توفيق الحكيم ــ عبد التواب عبد الحي ــ المصور ٩ ــ ١٠ ــ ٥٩
(١٣) ولدي توفيق الحكيم ــ نجاح عمر ــ صباح الخير ٨٢١ ــ ١٠ ــ ٥٩
(١٤) اصالة توفيق الحكيم ــ محمد منيد الشوباشي ــ الشعب ٢٥ ــ ٥ ــ ٥٩

(١٥) يوميات توفيق الحكيم في باريس — احمد قاسم جوده — روز اليوسف ١٨ — ٥ — ١٩٥٩

(١٦) عندما يحـلم توفيق الحكيـم — عبد الفتـــاح البارودي — الاخبار ٢٧ — ٤ — ٥٩

(١٧) عودة الشباب بين توفيق الحكيم وجيبه — عبد القادر حميده — النحرير (٢١ — ٤ — ١٩٥٩)

(١٨) توفيق الحكيم يشرح كيف يكتب مؤلفاته — مفيد فوزي — صبـــاح الخير ٢٢ — ١ — ٥٩

(١٩) توفيق الحكيم والنظرة عند الوجوديين — انيس منصـــور — الاخبـار ١٢ ديسمبر سنة ١٩٥٨

(٢٠) هؤلاء علموا توفيق الحكيم — احمد بهجت — الاهرام — ١٢ ديسمبـر سنـــة ١٩٥٨

(٢١) حامل الوسام — يوسف الشاروني — روز اليوسف — (٨ ديسمبـر سنـــة ١٩٥٨)

(٢٢) لا تشوهوا ادبنا أيضا — عبد الرحمن الشرقـاوي — الشعب (٢٥ نوفمبر سنـــة ١٩٥٨)

(٢٣) العقاد يحكم ببراءة توفيق الحكيم — عباس محمود العقـــاد — الاخبار (٢٤ نوفمبر سنة ١٩٥٨)

(٢٤) الهدم والبناء وتوفيق الحكيم — كامل الشنـــاوي — الجمهوريـــة — (١٨ — ١١ — ١٩٥٨)

(٢٥) توفيق الحكيم محتاج الى معجزة — رشدي صالـــح — الجمهورية — (١٧ — ١١ — ١٩٥٨)

(٢٦) الفرق بين الاقتباس وتوارد الخواطر — احمد حمروش — الجمهورية (٢٩ — ١٠ — ١٩٥٨)

(٢٧) حمار الحكيم .. والحمار الاسباني - رشدي صالح — الجمهوريـــة (٢٨ — ١٠ — ١٩٥٨)

(٢٨) ساعة مع توفيق الحكيم — نعمان عاشور — الاخبار — ١١ اكتوبـر سنـــة ١٩٦٥

(٢٩) لم يعد لغزا — محمد نصر — اخر ساعة — (٨ — ٩ — ٦٥)

(٣٠) درس من توفيق الحكيم — رجاء النقاش — المصور (٣١—٨—١٩٦٥)

(٣١) الدم المسفوك بين توفيق الحكيم وبين الشعر — وحيد النقاش الاهرام (٢٥ ابريل سنة ١٩٦٥)

(٣٢) لمحات من حياة توفيق الحكيم ــ عادل زكي ــ وطني (١٨ــ٤ــ١٩٦٥)
(٣٣) الورطه بين العامية والفصحــى ــ د. لطيفة الزيات الاهرام ــ (٥ ابريل سنة ١٩٦٥)
(٣٤) لماذا لم يشتغل توفيق الحــكيم بالسياسة ــ احمد حجازي ــ روز اليوسف (١ ــ ٢ ــ ١٩٦٥)
(٣٥) سجن العمر ــ طه حسين ــ الاخبار ــ ٣٠ ــ ١ ــ ١٩٦٥
(٣٦) توفيق الحكيم يروي قصة حياته ــ محمود امين العالم ــ المصــور (٨ ــ ١ ــ ١٩٦٥)
(٣٧) السجن الذى اختاره الحكيم ــ انيس منصور ــ (١٢ ــ ١ ــ ١٩٦٥)
(٣٨) سجن العمر ــ فتحى غانم ــ صباح الخير (٧ ــ ١ ــ ١٩٦٥)
(٣٩) حديث ليس للنشر مع توفيق الحكيم ــ عبد المنعم صبحي ــ بناء الوطن (ابريل سنة ١٩٦٤)
(٤٠) اعترافات توفيق الحكيم ــ فؤاد دواره ــ الجمهورية (١٧ــ١٢ــ١٩٦٤)
(٤١) توفيق الحكيم وشهرزاد الجديدة ــ رجاء النقاش ــ الجمهورية (١٩ نوفمبــر ١٩٦٤)
(٤٢) الله والفنان ــ فتحي خليل ــ صباح الخير (١٢ ــ ١١ ــ ١٩٦٤)
(٤٣) شجرة الحكيم سليمان ــ عبد الله الطوخي ــ صباح الخير (٩ ــ ٧ ــ ١٩٦٤)
(٤٤) المؤلف المسرحي ومأساة الزمن ــ عبد الله الطوخي ــ صباح الخــير (٩ ــ ٧ ــ ١٩٦٤)
(٤٥) الحكيم شاعرا ــ رشدي صالح ــ الاخبار (٦ ــ ٦ ــ ١٩٦٤)
(٤٦) توفيق الحكيم شاعرا ــ انيس منصور ــ الاخبار (٢ يونيو سنة ١٩٦٤)
(٤٧) الطعام لكل فم ــ د.محمد مندور ــ الجمهورية (١٥ ابريل سنة ١٩٦٤)
(٤٨) يا طالع الشجرة بين الرمزية واللامعقول د. محمد مندور (٢٤ مارس سنــة ١٩٦٤)
(٤٩) اجراء حكيم وحوار مع الحكيم ــ د. حسين فوزي ــ الاهرام (٢٨ فبراير سنة ١٩٦٤)
(٥٠) توفيق الحكيم يشرح نفسه ــ الفريد فرج ــ الاخبار (١٥،٨ فبرايــر سنــة ١٩٦٤)
(٥١) الطعام لكل فم ــ رجاء النقاش ــ الاخبار (٢٣ نوفمبر سنة ١٩٦٣)
(٥٢) استئناف الحكم في قضية الكترا واخواتها ــ انيس منصــور ــ المصور (١٥ نوفمبر سنة ١٩٦٣)

(٥٣) مطاردة شخص غريب في مسرحيات توفيق الحكيم ـــ انيس منصـــور
الاخبار (٥ مارس ٦٢)
(٥٤) يا طالع الشجرة ـــ عبد الكريم ابو النصر ـــ السياسة (البيروتيـــة)
(١٦ فبراير سنة ١٩٦٣)
(٥٥) رحلة صيد ـــ صلاح حسني ـــ وطني ـــ (٣ فبراير سنة ١٩٦٣)
٥٦ توفيق الحكيم يتحدث عـــن الفن والحياة .
ـــ غالي شكري ـــ (حوار) العدد ١٧
(٥٧) يا طالع الشجرة ـــ فؤاد دواره ـــ الكاتب مايو سنة ١٩٦٣

كتب صدرت عن توفيق الحكيم
بعـــد ١٩٦٦

(١) د. علي الراعي ـــ توفيق الحكيم: فنان الفرجة وفنان الفكر ـــ كتاب الهلال
(٢) جورج طرابيشي ـــ لعبة الحلم والواقع ـــ دراسة في ادب توفيق الحكيم
ـــ دار الطليعة ـــ بيروت ١٩٧٢
(٣) محمود أمين العالم ـــ توفيق الحكيم المفكر والفنان ـــ دار القدس ـــ بيروت،
١٩٧٥

فهرس الكتاب

مؤلفات غالي شكري

١ ـ سلامة موسى وأزمة الضمير العربي	طبعة ثالثة ١٩٧٥
٢ ـ ازمة الجنس في القصة العربية	طبعة ثالثة ١٩٧٩
٣ ـ المنتمي : دراسة في ادب نجيب محفوظ	طبعة ثانية ١٩٦٩
٤ ـ ثورة المعتزل : دراسة في أدب توفيق الحكيم	طبعة ثالثة ١٩٨١
٥ ـ ماذا اضافوا الى ضمير العصر ؟	طبعة اولى ١٩٦٧
٦ ـ امريكا والحرب الفكرية	طبعة اولى ١٩٦٨
٧ ـ شعرنا الحديث .. الى اين ؟	طبعة ثانية ١٩٧٨
٨ ـ ادب المقاومة	طبعة ثانية ١٩٧٩
٩ ـ مذكرات ثقافة تحتضر	طبعة اولى ١٩٧٠
١٠ ـ معنى المأساة في الرواية العربية	طبعة ثانية ١٩٨٠
الرواية العربية في رحلة العذاب ـ الجزء الاول	
١١ ـ العنقاء ـ صراع الاجيال في الادب المعاصر	طبعة ثانية ١٩٧٧
١٢ ـ ثقافتنا بين نعم ولا	طبعة اولى ١٩٧٢
١٣ ـ ذكريات الجيل الضائع	طبعة اولى ١٩٧٢
١٤ ـ التراث والثورة	طبعة ثانية ١٩٧٩
١٥ ـ عرس الدم في لبنان	طبعة اولى ١٩٧٥
١٦ ـ غادة السمان بلا أجنحة	طبعة ثانية ١٩٨١
١٧ ـ يوم طويل في حياة قصيرة	طبعة اولى ١٩٧٨
١٨ ـ النهضة والسقوط في الفكر المصري الحديث	طبعة اولى ١٩٧٨
١٩ ـ الثورة المضادة في مصر	طبعة اولى ١٩٧٨
٢٠ ـ الماركسية والادب	طبعة اولى ١٩٧٩
٢١ ـ اعترافات الزمن الخائب	طبعة اولى ١٩٧٩
٢٢ ـ انهم يرقصون ليلة رأس السنة	طبعة اولى ١٩٨٠

٢٣ ـ عروبة مصر وامتحان التاريخ	طبعة ثانية ١٩٨١
٢٤ ـ محاورات اليوم السابع	طبعة اولى ١٩٨٠
٢٥ ـ من الارشيف السري للثقافة المصرية	طبعة اولى ١٩٧٥
٢٦ ـ ماذا يبقى من طه حسين	طبعة اولى ١٩٧٤
٢٧ ـ البجعة تودع الصياد	طبعة اولى ١٩٨١

THAWRAT AL - MU^{c}TAZIL

A Study of The Literary Works of TAWFIQ AL - HAKIM

by

Dr . GHALI SHOUKRI

Dar al-Afaq al-Jadida BEIRUT. LEBANON



ماذا كتب توفيق الحكيم خلال السنوات الثماني الماضية ؟ لا شيء يستحق الذكر ، فقد توقف فنياً عن الإبداع ، لأن رؤياه الفكرية – مع جيله – توقفت عن العطاء .

وليس « عودة الوعي » أو تأييد كامب ديفيد ، إلا مواقف سياسية ، تنسجم تماماً مع الرؤيا الميتة التي كانت وطنية يوماً طويلاً ضد الاحتلال ، وانتهت موضوعياً مع الثورة ، ولم تبعث قط إلا مع الثورة المضادة . هكذا يرتبط المصيران .

باستثناء « المواقف السياسية » ليس هناك عمل فني جديد على صعيد الفكر والجمال عند توفيق الحكيم ، ومع هذا لم يسأل نفسه هذا السؤال : لماذا انتجت حين كنت غائب الوعي ، ولماذا توقفت حين عاد ؟

نحن نعرف الجواب . لقد كان الحكيم رائداً في تاريخ الأدب المصري الحديث ، حين كان مفهومه للوطنية المصرية رومانتيكياً ثورياً ، وقد كف الحكيم عن العطاء حين عاكس الزمن ووقف ضد التاريخ ، أو حين تجاوزه الزمن وداعبته سخريات التاريخ .

وهذا الكتاب يحتفل بالجزء الرائد من أدب توفيق الحكيم ، وهو الجزء الأكبر من حياته وفنه وفكره ، أما الجزء الآخر والأقل ، والذي كف فيه عن العطاء ، فإنه ليس جديراً بالتوقف إلا حين نكتب المأساة المصرية الكاملة في ظل الثورة المضادة .

منشورات دار الآفاق الجديدة – بيروت